Tarea n.º 14



ReFOrMa AgRarIA

En ISRAEL: LOs

KiBUtZ, ColoNi

aS AgrícOlas / 10 NO

VELISTAS .ANTE LA NOVELA

STRAVINSKY AyEr

Y Hoy / Imagen De PAs

c/1 CAl por J. GARSIa GOMEz

REtrATo DEl INTELEC

TUAL cOMO joVen aL

deAnO por E. BOLIVAR

POeMaS DE e.e. cUm

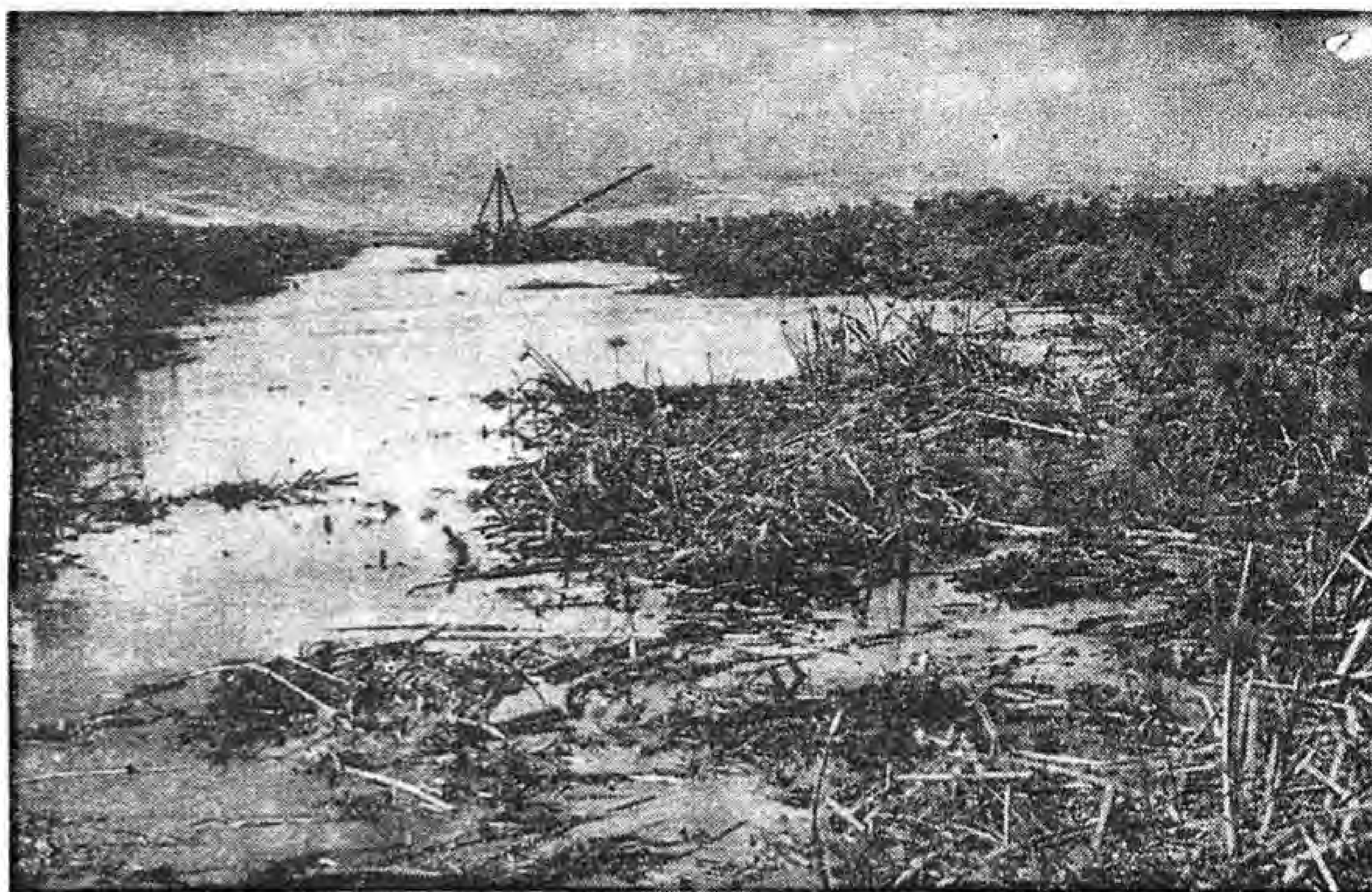
mings.

CION

8

REFORMA AGRARIA

ISRAEL



El No. 10 de "Lunes de REVOLUCION" estuvo dedicado en su totalidad a la Reforma Agraria en Cuba, sus causas económicas y su encuadre dentro de la tesis económica del 26 de Julio. En este número los Editores de "Lunes de REVOLUCION" iniciamos una serie sobre la Reforma Agraria general, es decir, sobre los diversos experimentos de Reforma Agraria que se han hecho y se están haciendo en el mundo.

Israel es el primero en orden. A él le seguirán la de países como Bolivia, Guatemala, Los Estados Unidos Mejicanos, la República Arabe Unida y la República Popular China.

Desde la familia a la unidad hipotética del conglomerado humano internacional, el ideal de una estructura fraternal en el ciclo social, estructura en la cual interdependencia no sea sinónimo de tiranía y esclavitud; y mutua influencia sea equivalente a apoyo y ayuda mutua, es un ideal que ha sido soñado y acariciado por los más selectos voceros del espíritu humano, desde los profetas de antaño hasta los filósofos de nuestros días.

Han sido numerosos los intentos teóricos y prácticos que a través de la historia señalan el afán de grupos humanos deseosos de materializar los conceptos mencionados en una sociedad más noble y más justa.

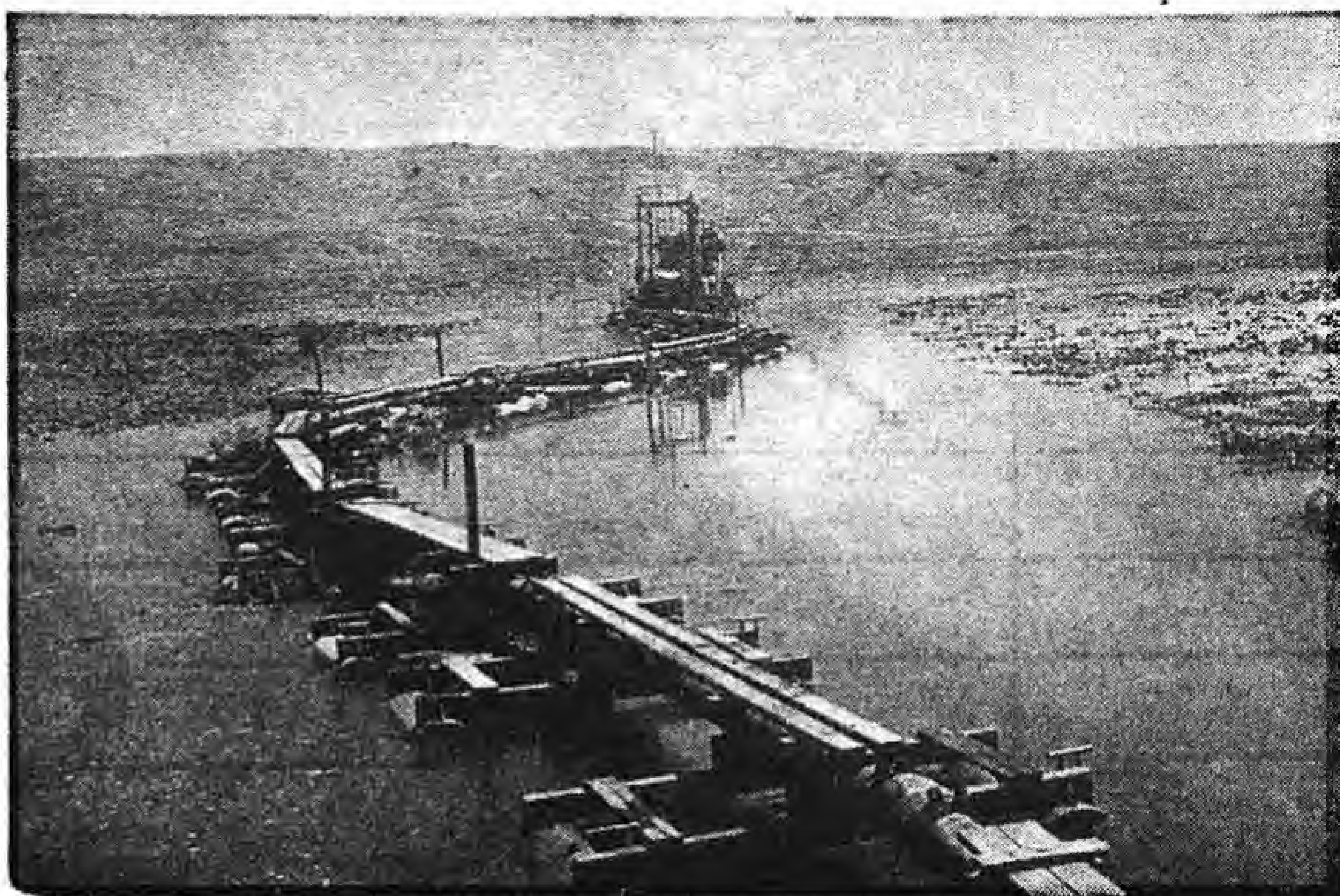
Ya en tiempos antiguos encontramos focos comunales en las más diversas partes del globo. Y siendo el trabajo de la tierra el cimiento de toda sociedad, no es extraño que aquellos focos surjan precisamente en y para el ambiente rural. En Asia como en América de otrora las ideas de cooperación y colectivismo en el más moderno sentido de estas acepciones surgieron y evolucionaron paralelamente a las más primitivas prácticas e ideologías.

Casi siempre el sectarismo religioso se aunaba a la imposición de las condiciones de vida en determinada región para provocar el brote de un esfuerzo de grupo. Desde las comunas de los hijos de la tierra en el imperio de los Hijos del Sol, o de aquellas que surgieron en Tierra Santa en la época del segundo Templo para citar solo dos ejemplos con evidencia histórica, a través de los pioneros de Rochdale con su primera cooperativa, y todos los movimientos de avance social, son incontables los moldes que fundieron en las más diversas circunstancias las ideas básicas de la comuna y de la sociedad comunal, conservando sin embargo las más de las veces aunque más no sea teóricamente, las mismas esencias fundamentales.

Aunque desde el punto de vista práctico, en lo que se refiere a la real creación de la comuna integral, la historia que apuntamos señala una abundancia de fracasos y sólo éxitos esporádicos de limitados alcances, es evidente que la presencia latente de aquellas ideas provocó importantes modificaciones parciales dentro del marco societario existente.

No es nuestra intención entrar en el análisis de fondo de sistemas o teorías. Lo importante es señalar las líneas generales de evolución y las causas que movieron y mueven el avance social. La necesidad, impuesta por la insatisfacción material o espiritual, *sumada a una fé con objetivo de superación*, es la fuente de todo movimiento de avance social positivo. Ese objetivo de superación puede concretarse en un cuerpo de creencias religiosas o en un cuerpo de doctrina filosófico-social, como en la mayor parte de los intentos modernos.

Los Kibutz, Colonias Agrícolas



En el panorama actual de la experimentación social de comunas integrales modernas encontramos tres arquetipos fundamentales El Koljoz en la Unión Soviética, el Ejido en México y el Kibutz en Israel. A ellos debe agregarse en primer término las comunidades Huteritas que operan hoy en los Estados Unidos, las que son las comunidades de ese tipo más antiguas entre las existentes Además de las mencionadas, las Comunidades de Trabajo en Francia, los experimentos en Saskatchewan (Canadá), las granjas comunales en China, las comunas en los países influenciados por la Unión Soviética, y un número creciente de intentos en otros diversos países del globo, completan el panorama de la experimentación comunitaria contemporánea.

Desde el comienzo de la colonización judía moderna en Palestina estaban presentes los dos factores arriba señalados: la necesidad y el objetivo. Había la necesidad de hacer producir un país gran parte de cuyo suelo había estado prácticamente abandonado durante siglos, contándose al efecto con un material humano que entendía bien poco de la agricultura y generalmente no disponía de los medios económicos adecuados. Y había el objetivo de regenerar la patria judía, no como un pequeño país más en el Medio Oriente, sino como país con una estructura social moderna y justa, inspirada en los altos valores morales expuestos por los profetas. Este objetivo ya lo expresó el doctor Teodor Herzl fundador del sionismo político, al decir en 1898, en su discurso de apertura al Segundo Congreso Sionista Mundial: "Precisamente aquellos de entre nosotros dispuestos hoy a consagrar todo su ser al sionismo, lamentarían incluso el más mínimo esfuerzo realizado, si solo consiguiésemos crear una *nueva* sociedad, y no una sociedad *más justa*"

Estos ideales tomaron forma práctica en dos organizaciones conocidas bajo el nombre de Kibutz y Kvutzá. Estas dos palabras hebreas sinónimas en esencia, quieren decir grupo o unión. Durante los últimos cuarenta años de la historia judía, sin embargo, estos vocablos han designado específicamente una especie particular de grupo entre las comunidades colectivas voluntariamente establecidas por el movimiento sionista en Palestina, y por el Estado de Israel en su suelo soberano a partir de 1948. (La diferencia básica entre Kibutz y Kvutzá consiste en que la última tendía a limitar el número de sus miembros a unas docenas, mientras que el Kibutz no se imponía límite alguno). Estos grupos combinan la realización de los ideales de redención nacional del pueblo hebreo con las esperanzas de creación de una sociedad basada en principios colectivistas. Hoy, después de medio siglo, se puede afirmar lo que expresó el mundialmente conocido filósofo y sociólogo Martín Buber: "el Kibutz es un experimento social que no fracasó".

Esto ha sido reconocido por muchas autoridades en el campo de la colonización colectiva. El doctor Henrik F. Infield, director del Instituto de Investigaciones de Grupos Agrícolas, situado en los Estados Unidos dice en su libro: "Utopía y Experimento" lo siguiente:

"De todos los establecimientos que cuadran en el calificativo de comuna moderna, la Kvutzá (hoy, sinónimo de Kibutz) es la que más éxito ha tenido en la materialización de los objetivos originales de aquellos que crearon el movimiento cooperativo internacional... La Kvutzá ha alcanzado lo que los pioneros de Rochdale definieron como su objetivo último, es decir: —Que tan pronto como sea posible, esta sociedad debe proceder a estructurar los poderes que rijan la distribución de la producción, la organización de la educación, y el cuerpo de gobierno; en otras palabras, debe procederse a establecer una colonio— hogar de intereses mancomunados, capaz de mantenerse a sí misma, y que sirva como instrumento para ayudar a otras sociedades en el establecimiento de colonias semejantes".

El alcance universal de ese experimento social israelí ha sido subrayado también por el doctor Jorge García Granados, ex-Ministro de Guatemala en Israel, ex-Jefe de la delegación guatemalteca ante las Naciones Unidas e integrantes de la Comisión especial de ese organismo que recomendó la creación del Estado de Israel. En el capítulo titulado "Modelo para otras tierras" de su libro "Así nació Israel" dice:

"Creo que el kibutz representa la realización más feliz del socialismo actual. Es un testimonio de lo que pueden realizar los hombres libres por propia y libre voluntad. Como el sistema es voluntario, la afiliación no es obligatoria, y el hecho de que el Estado no ejerza su fiscalización sobre él es el gran signo diferencial entre el kibutz y el koljoz de la Unión Soviética. El kibutz me parece de una importancia universal de verdadera transcendencia, porque creo que el dilema trágico de nuestro tiempo puede expresarse en tres palabras: seguridad contra libertad.

El mundo de hoy está dividido en dos grandes escuelas opuestas sobre la base de intereses económicos, los hombres de buena voluntad se encuentran perplejos atrapados en los extremos de un dilema clásico que surge del hecho de que la humanidad no puede permanecer estática. No hay estado ni sistema social ni doctrina social que sea eterna. Lo que ayer era revolución hoy es aceptado como justo, legal y apropiado; y el socialismo que tanto temen hoy los conservadores, probablemente será considerado conservadorismo el día de mañana, mientras que más tarde encontraremos formas sociales más nuevas aún.

Hasta ahora los sistemas políticos se han ido alterando por medio de la violencia y revolución. Los revolucionarios para triunfar trabajan bajo el ala protectora de la libertad. Pero cuando se establece un nuevo orden, los intereses que éste aspira a destruir conspiran contra él, con el resultado de que el estado y los hombres que sirven al estado deben defender el nuevo orden social o perecer. Si el régimen se defiende y persigue a los enemigos se convierte en opresor. Y como consecuencia de esto muchos hombres de buena voluntad que aceptarían gustosos las reformas sociales, en este punto parecen rechazarlas, por su necesidad de aferrarse a la libertad. Todos hemos buscado largamente la respuesta a esta alternativa de cual es el mejor camino para el desenvolvimiento social, si la revolución o la evolución. Reflexionando sobre esto uno se pregunta si no sería posible elegir un país de agricultura primitiva y sistema capitalista, sin destruir ésta y utilizando aquélla como un medio para desarrollar rápidamente una economía nacional justa y fuerte.

Teniendo en cuenta todo esto es posible imaginar el júbilo, la sensación de maravilloso descubrimiento que me poseyó cuando observé que aquí en Palestina, se está haciendo todo cuanto yo había soñado para nuestro pequeño estado (Guatemala), que lo estaban haciendo eficazmente hombres y mujeres pacientes, sacrificados y laboriosos, que tenían además el consejo técnico y la base cultural. El kibutz (esto es un grupo comunal instalado con carácter permanente, intereses mancomunados y ganancias comunes, que mantienen un hogar común y es principalmente agrícola) es el instrumento sociológico más valioso para desarrollar la agricultura de países atrasados. Llegué a tener la certeza de que si las repúblicas latinoamericanas lo adoptaran se verían impulsadas por un camino de rápido progreso económico".



Y finalmente queremos citar las palabras del Primer Ministro israelí David Ben Gurion, quién declaró en uno de sus discursos con referencia a la obra y misión del movimiento kibutziano:

"Hoy podemos observar los magníficos resultados de cuarenta años de realización revolucionaria y creadora, única en su género en la historia de nuestra colonización. Cuarenta años de creación feliz y fructífera. producto de una utopía osada y sencilla a la vez, cuyos iniciadores y plasmadores no sabían tal vez en los comienzos lo grande que era la obra que realizaban. Por eso también dieron mucho más de lo que se habían comprometido a dar si bien esto es sólo una pequeña fracción de lo que son capaces aun de realizar. La fundación de la primera kvutzá aquí, a orillas del Jordán, y su continua expansión en todas las regiones del país fue la obra más utópica del movimiento renacentista nacional, utópico también, que creó el pueblo más utópico del mundo.

La kvutzá demostró en cuarenta años de evolución fructífera que es posible construir una economía, una sociedad y una cultura sin el fundamento de la propiedad individual y dentro de un marco de relaciones comunales limpias, es decir, relaciones de igualdad y ayuda mutua.

La propiedad deriva del privilegio que tiene un individuo frente a otro o un grupo de hombres en relación con otro grupo; privilegio físico o espiritual, mental o económico. La kvutzá anula y borra completamente la prerrogativa económica de un individuo frente a otro, pero deja intactas las prerrogativas físicas y espirituales. Bajo el régimen de la propiedad individual, tal privilegio se convierte en fuente de explotación u opresión. En el sistema colectivo los privilegios mencionados se vierten en moldes que sirvan a la sociedad para el bienestar de todos.

En Israel el estado no impone la obligación de vivir la vida del kibutz. El marco colectivo general que se llama estado deja al individuo la total libertad de definición en lo que se refiere a su forma de vida; pero eso no quiere decir de que se desinteresa de las formas de vida del pueblo. La formación del molde moral, cultural y social de la nación es tal vez la misión superior del estado. La obra kibutziana no podrá realizar su misión en este período sin una cooperación intensa con las instancias estatales. Por otra parte, el estado no lograría su propósito si no cultivara y fomentara los valores de vanguardia del movimiento kibutziano".

Ochenta mil personas en 250 colonias y establecimientos forman parte hoy del movimiento del kibutz. Este movimiento ha jugado una parte de fundamental importancia en la creación del Estado de Israel en su lucha por la independencia lo mismo que en la tarea de moldear la fisonomía social, cultural y económica del país. Es también la columna vertebral de su agricultura. A pesar de no haber conseguido de ningún modo estructurar una sociedad libre de imperfecciones, y no obstante los serios problemas que afronta, incluso en su etapa actual, queda probado no obstante fuera de toda duda, que el movimiento kibutziano es una realidad pujante en plena evolución ascendente.

Desde 1909 en que se creó a orillas del Jordán, próxima al Mar de Galilea, la primera kvutzá con el nombre de Degania, hasta hoy, la historia de este movimiento es el pilar fundamental de la historia del renacimiento de un pueblo y de un país, aun en las más adversas circunstancias y salvando el obstáculo

de un territorio pobre y devastado por la naturaleza y el hombre.

¿Cuáles son los principios que dieron a este movimiento kibutziano tal potencial de realización? ¿Cuál es la estructura de un kibutz? ¿Cuál es el aspecto humano integral de la colonia comunal israelí? Finalmente; tales son los interrogantes que trataremos de dilucidar a continuación.

I.—PRINCIPIOS E HISTORIA

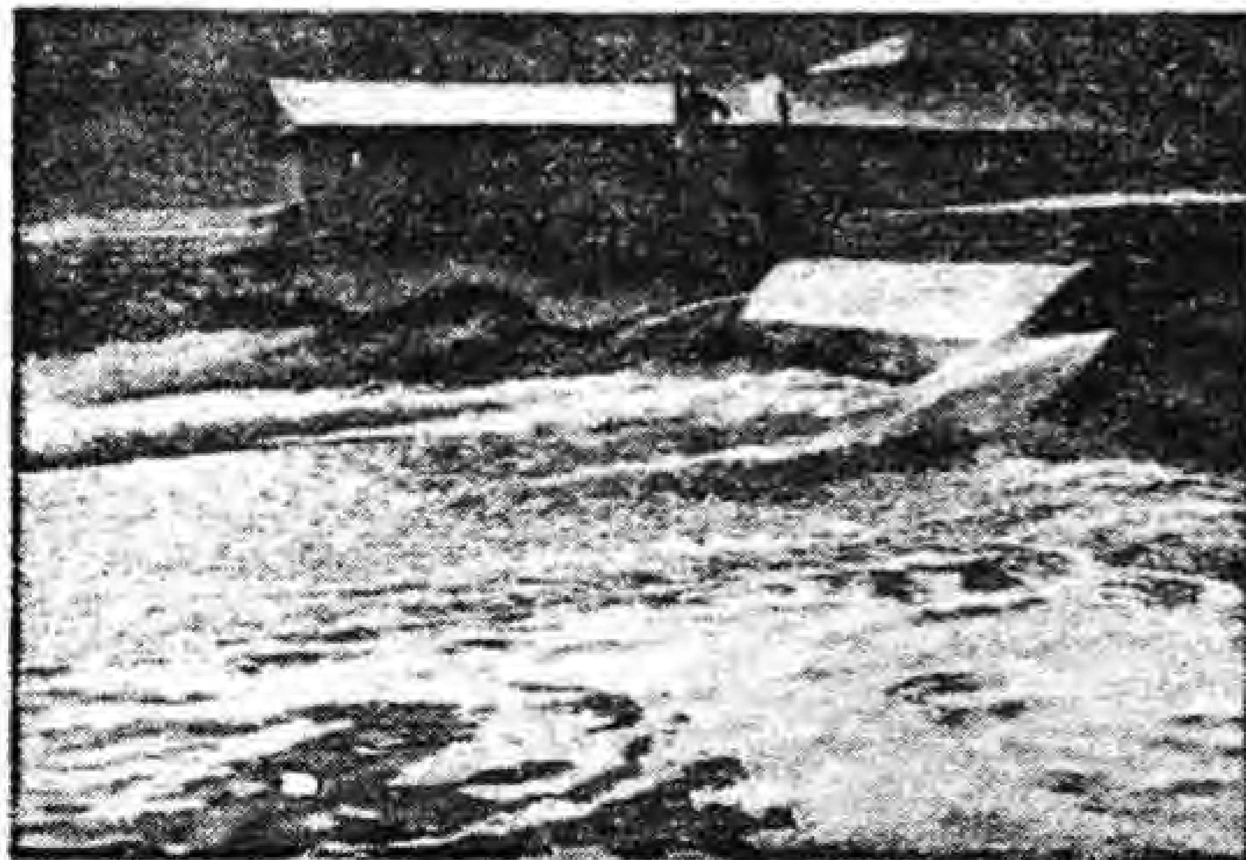
La primera kvutzá fue fundada en 1909 en el área de la Galilea conocida con el nombre árabe de Um-Juni. La kvutzá se llamaba Degania. La idea central que animaba a sus pobladores era sencillamente el levantar un establecimiento comunal que fuese vanguardia de la colonización sionista en Palestina. Además de colonizar la tierra y proveer a las necesidades de sus miembros, esta comunidad alentaba la esperanza de crear el molde de la futura sociedad judía de Israel tal como aquellos pioneros lo soñaban.

El dinero quedaba absolutamente descartado del seno de la comunidad. El grupo como tal asumiría la responsabilidad de la producción agrícola, de todos los servicios necesarios a la comunidad, y de proveer a todas las necesidades individuales de sus miembros. No habría propiedad privada. No habría trabajo asalariado. Ningún individuo se ocuparía de comercio privado. Toda la producción sería puesta en venta por el grupo entero como tal y de la misma manera se harían todas las compras. Todas las ganancias, en el caso de que las hubiera, serían invertidas para el futuro del establecimiento y de la causa sionista.

Los principios ideológicos que dieron por fruto la idea del kibutz no eran el producto de las condiciones ambientales israelíes únicamente. Habían madurado en las escuelas, en los lugares clandestinos de reunión, en los círculos políticos y culturales de miles de jóvenes judíos en la Rusia zarista de principios de siglo. Cinco millones de judíos aproximadamente vivían entonces en Rusia. El 90% de esta población llevaba una existencia miserable en un ambiente hostil de inseguridad falto de toda perspectiva. De esa masa sin embargo surgía una joven generación que rompiendo los cánones de la ortodoxia y de la familia patriarcal se lanzaba ávida al descubrimiento de los más amplios horizontes espirituales, políticos y económicos prometidos por las nuevas ideas sociales que se agitaban entonces en el país. Parte de esta juventud se enroló en las filas del incipiente movimiento de redención nacional sionista. El fracaso de la revolución de 1905 y sucesivas desilusiones de la juventud hebrea en los marcos de la política general, dieron por resultado una corriente que tendía a la unificación de la concepción sionista con las ideas sociales de la época. Con esa corriente ideológica como fondo intelectual llegaron los inmigrantes de Rusia y otros países de la Europa oriental que se establecieron en las primeras décadas del siglo en Palestina.

Pero en realidad la colonización judía de su antigua patria había empezado mucho antes. Ya en 1870 la Escuela Agrícola de Mike Israel, aun hoy uno de los más importantes centros de aprendizaje rural de Israel, fue fundada con la ayuda de la Alianza Francesa Israelita Universal, con la idea de dar a los hebreos de las viejas comunidades de Jerusalem y Safed, la posibilidad de aprender el oficio agrícola a fin de bastarse a sí mismos.

En 1882 los primeros grupos de la juventud sionista rusa, especialmente estudiantes universitarios, organizaron el movimiento conocido por el nombre de BILU, y se decidieron a emigrar a Palestina. A pesar de que estos jóvenes habían soñado al principio con trabajar en forma cooperativa, los serios obstáculos que se vieron obligados a enfrentar, entre ellos su propia inexperiencia agrícola, las enfermedades, la falta de capital, etc. destruyeron la estructura moral original del grupo que se disgregó y fué reemplazado por un sistema de supervisión judía sobre mano de obra árabe barata. Cuando los jóvenes sionistas de comienzos del siglo llegaron a Palestina, se encontraron con una pequeña comunidad judía dedicada al comercio y a la empresa ciudadana. Los pocos colonos restantes del movimiento BILU se habían convertido en plantadores que aprovechaban el trabajo obrero árabe. El suelo del país aparecía estéril, plagado de pantanos y enfermedades, inapto para una colonización sana y normal. Era necesario emprender toda una labor de rehabilitación del mismo antes de soñar siquiera con índices positivos de productividad. Todo intento de afrontar la empresa por sí mismos y sobre bases cooperativas chocaría necesariamente con la oposición de la comunidad existente. He aquí un problema único, radicalmente diferente a cuantos tuvieron que afrontar los movimientos obreros de otros países. No se podía proponer aquí un programa de organización obrera para demandar sus justos derechos. Aquí, los hombres debían ser inducidos a convertirse en obreros. Aquí, el capital prácticamente no existía. Aquí, se debía construir una sociedad desde sus cimientos antes de poder determinar los principios según los cuales esa sociedad operaría; debía crear riqueza antes de poder discutir su distribución. Siendo éste el caso, los hombres de Degania pensaron que lo más lógico sería levantar una comunidad que desde sus mismos orígenes y en toda la estructura de su funcionamiento estuviese de acuerdo con la visión de una sociedad más justa, ética y democrática, una sociedad que no tuviese que sufrir en el futuro una metamorfosis abrupta.



A la corriente ideológica que dió origen a la idea del kibutz se agregaron los factores impuestos por la realidad del país. La rehabilitación del suelo, la defensa de los establecimientos contra vecinos hostiles, la falta de capital y experiencia, todo el proceso de aclimatación, eran problemas inabordables individualmente.

Lo usual en el mundo entero es que un nuevo foco de colonización surja como resultado de un movimiento de campesinos hacia nuevas tierras. La falta de terrenos en una región provoca la emigración agrícola hacia otra. La presión de una población rural que crece sin ensanchar la superficie cultivable, vuelcos sociales o económicos, cataclismos naturales, son motivos que pueden forzar una emigración como la mencionada. Por otra parte la abundancia de tierras fértiles y cultivables en determinada zona puede provocar por atracción el mismo movimiento. Sea un ejemplo para este último caso la colonización del continente americano. Situaciones de inseguridad política o crisis económicas de regiones superpobladas pueden agregarse a esta enumeración de causas. La mayor parte de las veces una nueva colonización implica la participación decisiva de colonos "de estirpe", vale decir, dedicados por generaciones a la vida rural. En cuanto a movimientos de colonización emprendidos por novicios ciudadanos, generalmente se caracterizaron por el carácter aventurero y especulador de los mismos. En realidad este tipo de colonización era alentado por el único propósito de aprovechar determinadas circunstancias naturales o sociales para una ganancia máxima en el mínimo de tiempo y con el mínimo de esfuerzo. Son muy raros en la historia los movimientos de emigración que llevaron a residentes de la ciudad a convertirse en campesinos.

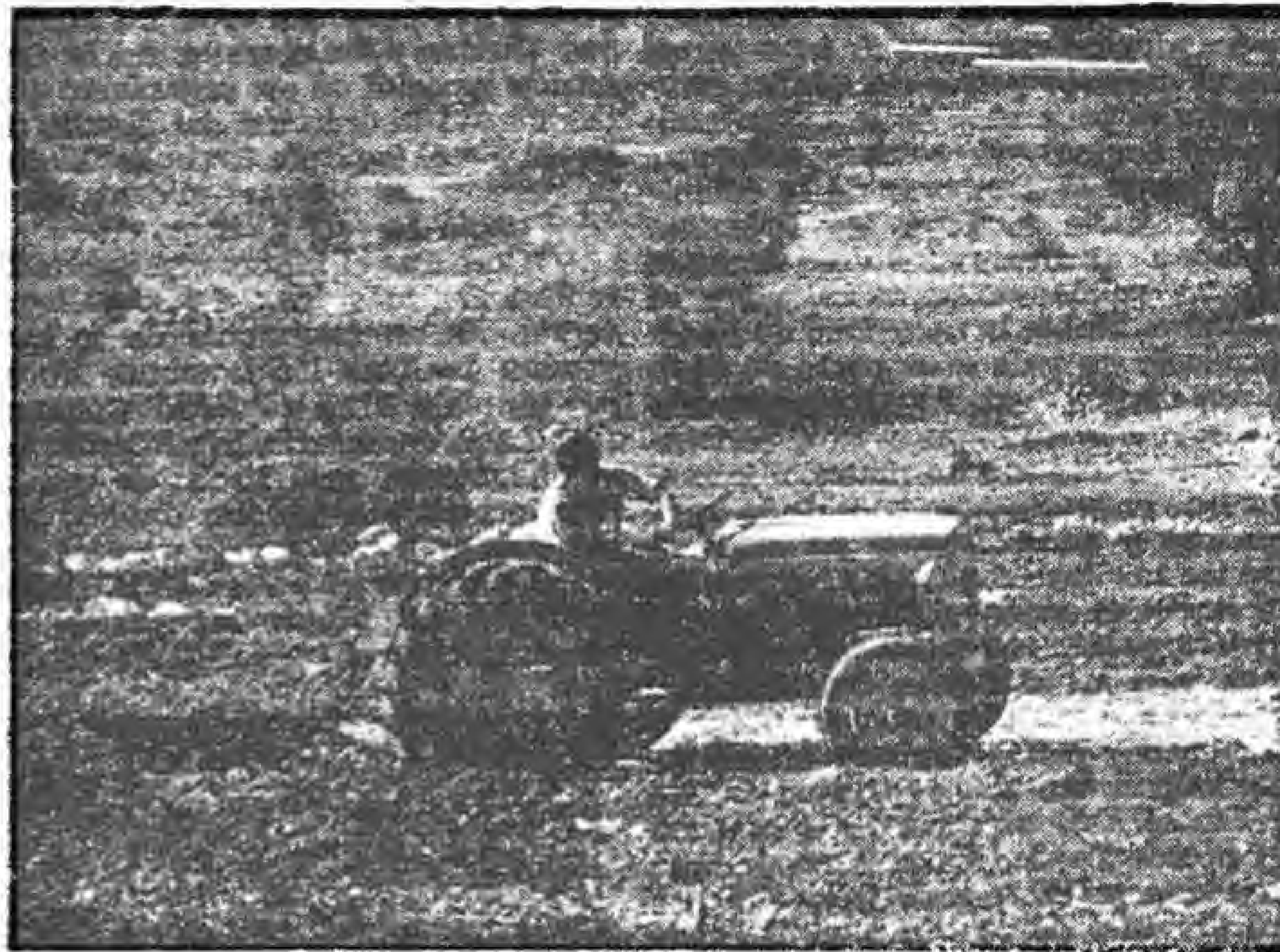
Por otra parte tanto en tiempos modernos como en la antigüedad, toda nueva colonización contó generalmente con alguna instancia de tipo estatal que alentara moralmente y apoyara organizacional y financieramente dicho movimiento. Todas estas generalidades no rigieron para la colonización sionista en los primeros cuarenta años de su existencia.

Por una parte en toda la historia de esa colonización la proporción de *campesinos* existente en cada ola inmigratoria que pobló Israel, era una proporción ínfima. Fuera del hecho que incluso los hombres de campo que llegaron al país estaban acostumbrados a sistemas de trabajo completamente distintos e inaplicables en la agricultura israelí.

Uno de los graves problemas afrontados en la primera época de la colonización judía en Palestina fue la falta de campesinos experimentados. Más aun, la falta casi total de hombres de campo entre los inmigrantes. La segunda **etapa hasta la** proclamación del estado **se** distinguió en cambio por la falta de tierras cultivables y de capital, y en los últimos años la falta de candidatos para la vida rural, campesinos o no, preocupa seriamente a las autoridades de Israel.

En cuanto a apoyo estatal se refiere, es obvio que la colonización judía no solo careció de él en absoluto hasta 1948, sino tuvo que imponerse las más de las veces enfrentando la oposición abierta o velada de los regímenes mandatarios.

Es decir que las instituciones



creadas al efecto por el movimiento sionista mundial fueron las únicas instancias morales y económicas que crearon las posibilidades mínimas de llevar a cabo la obra colonizadora en general y la colonización kibutziana en particular. Y el potencial de esas instituciones, comparado con la empresa propuesta, era por demás precario. Sólo con el establecimiento del Estado hace sólo siete años la colonización hebrea comenzó a normalizar su carácter en ciertos aspectos.

Volviendo a los comienzos del Kibutz, los hombres de Degania iniciaban pues aquel movimiento de experimentación social movidos por los factores fundamentales mencionados anteriormente como fuente de todo avance social: ***la necesidad***, **impuesta por la insatisfacción con el medio ambiente por una parte, en los países de procedencia, y por las condiciones y circunstancia física de la nueva colonización por la otra; y el ideal de una *Fé con objetivo de superación*. El hecho de que esta fé implicase un** "*supra-objeto*" ***inmediato*** **de redención** ***nacional*** **de un pueblo en su propia tierra, agregado al objetivo utópico de un ideal universalista, fortaleció sin duda en gran manera el potencial de realización de los pioneros del movimiento kibutziano, no sólo en sus comienzos sino en toda su evolución.**

Fuera de las ideas esenciales mencionadas ya, el movimiento kibutziano no se encerró en una estructura dogmática de principios rígidos. Empíricamente sin embargo, a través de cuarenta y cinco años de experiencia, el molde social básico del kibutz es aplicable, con ligeras variantes, a todos los establecimientos que operan en Israel como Kibutzim o Kvutzot. Incluso en lo que a historia se refiere, el proceso de evolución de un nuevo kibutz, hoy es semejante al seguido cuarenta y cinco años ha por Degania. Claro está que las circunstancias son distintas y desde luego ese proceso es comparativamente relámpago.

Es ese molde social básico del kibutz el que detallaremos a continuación.

(CONTINUARA)

DIEZ NOVELISTAS ANTE LA NOVELA

Una encuesta de Bernard Pingaud

Traducción de Sergio A. Rigol

Todos leemos novelas, buenas o **malas, pero pocos lectores tratan de comprender cómo se hace una, cuál es la situación** —después de **Joyce, Proust, Gide, Kafka, Mann** o Sartre— del joven que proyecta escribir. Porque del modo en que un autor concibe su trabajo de novelista, de la técnica que emplea, de la idea que se forma en torno a las relaciones entre lo novelesco y lo real, entre su propia experiencia y la de sus personajes, entre sus ideas y sus libros, depende en gran medida el placer que hallaremos en leerlo.

En tal sentido, nos hemos tomado el trabajo de interrogar a diez novelistas franceses: Francoise Sagan, Alain Robbe-Grillet, Hervé Bazin, Célia Bertin, Jean Cayrol, Félicien Marceau, Michel Butor, Nathalie Sarraute, Michel Mohrt y Francois Régis-Bastide. A estos novelistas, expresamente escogidos en razón de la diversidad de tendencias y actitudes que representan, así como en lo que se refiere al interés que han despertado sus obras, les hemos sometido un cuestionario compuesto de tres preguntas:

1) **Toda novela es a la vez autobiográfica e inventada. ¿En qué medida tiene usted la impresión de que la novela que escribe, que los personajes que crea, que la técnica que utiliza, están ligados a su propia experiencia existencial?**
2) **Toda novela es la vez realista y quimérica en la medida en que crea lo imaginario a partir de una cierta realidad vivida y observada. ¿Podría Ud. explicar su idea acerca de lo realmente novelesco?**
3) **Toda novela se dirige a un lector para convencerle tanto como para seducirlo. ¿Cuál es, según Ud., el papel que juega la ideología en la novela? ¿Cree Ud. en una influencia de la novela sobre el lector?**

Podrán leerse a continuación sus respuestas, que muestran lo que hay de mítico en todas esas imágenes tan en boga del "genio inconsciente", del "creador arrastrado por fuerzas obscuras y vislumbrando majestuosos panoramas poéticos" Toda esa barata imaginería está bien muerta. Más que a las iluminaciones fulgurantes del bardo inspirado por la musa, es a las pacientes aproximaciones del artesano que los novelistas actuales —no sin cierta coquetería— gustan de comparar su labor. Francois Régis-Bastide no se oculta para declarar que, de todas las formas de creación, novelesca resulta la más enojosa. Y, por su parte Alain Robbe-Grillet hacer constar su deseo de que en la novela del futuro "La arquitectura del conjunto, así como la de cada frase, responda a una necesidad nada misteriosamente presentida, sino establecida con el mayor cuidado y la mayor paciencia, tras un largo trabajo".

La insistencia en el rigor puede significar que se sabe exactamente a donde se quiere llegar. Puede significar también que no se sabe exactamente, que se avanza sobre suelo movedizo, a obscuras sobre el fin que aguarda. Los novelistas actuales —y ésta es la segunda conclusión de nuestra encuesta— parecen conceder mayor importancia a su trabajo en la medida en que se hallan más en duda sobre el sentido de éste. Si es cierto que a los ojos de la mayor parte de ellos, la evolución rápida y profunda que han sufrido la sociedad y las costumbres en estos últimos cien años torna caduca una cierta concepción "balzaciana" de la novela —la novela de personajes y "caracteres" que no se conformaba con nada menos que con la "reconstrucción" de la realidad—, no es menos cierto que tal concepción no ha podido ser total y eficazmente reemplazada aún. Se escriben novelas, pero como pidiendo perdón por hacerlo, como si no se tuviera el derecho de escribirlas. La "era del recelo", para utilizar la feliz expresión de Nathalie Sarraute, ha comenzado: no existe ya "la" novela como género unitario, sino "las" novelas, como vaga constelación de notas nada características. De hecho, hay tantas clases de "novelas" como posibles "novelistas". Mientras ciertos escritores, ligados por afición, por principio, por nostalgia o por cualquier razón a lo que se llama —no sin vaguedad— la "novela tradicional", se contentan con ejecutar brillantes variaciones sobre temas agotados o —en el mejor de los casos— intenta sin mucho éxito modernizar un edificio carcomido, otros —menos numerosos y menos conocidos— intentan crear todo un nuevo lenguaje. Sus libros son puertas abiertas a no se sabe qué nueva realidad, y sobre los que nadie puede afirmar nada aún definitivo. Entre las novelas de Jean Cayrol, de Alain Robbe-Grillet, de Nathalie Sarraute, de Michel Butor, no hay nada en común fuera de la compartida obsesión de no repetir lo ya fatigado, fuera de la brava decisión de explorar tierras incógnitas.

El objeto de esta encuesta no consiste en distinguir entre concepciones muy diversas, sino más bien de ayudar al lector de novelas, a entenderlas, esclareciendo las intenciones del novelista. Para ello nos limitamos a transcribir, sin el menor comentario, las respuestas emitidas por los novelistas a quienes nos hemos dirigido. Su diversidad es toda lo notable que cabría esperar, y prueba que la novela está en una de sus grandes crisis, quizás en la mayor de todas, lo que no se deriva casi nunca de los ciento cincuenta o doscientos libros que los editores depositan en la mesa del jurado en ocasión de reñirse un concurso literario cualquiera. Las novelas más originales de los últimos tiempos no son sino ensayos, tanteos, ejercicios, a través de los cuales se busca a sí misma la desorientada trama, privada de lazos capaces de ligarla a una sociedad y una psicología también en crisis. Sólo al porvenir cabe dictaminar si esa dura metamorfosis culminará en decadencia o renacimiento.

Francoise Sagan.

Nació en 1935 en Cajarl. Familia de industriales y comerciantes acomodados. Vivió en París entre 1935 y 39. En Lyon en los años de ocupación alemana. Regresó a París en 1944. Colegios religiosos: Oiseaux y Sacré-Coeur. No muy aventajada estudiante. Años de Liceo (1951-52). Un año de preparatoria para La Sorbona. Fracasó en el examen de julio. "Bonjour Tristesse" en el verano de 1953, publicada por Julliard "Un certain sourire", "Dans un mois, dans un an" con el mismo editor.

RESPUESTAS:

1) **Se escribe sobre lo que interesa. Cada personaje no es sino una posibilidad del novelista, a menudo una posibilidad que rechaza: alguien que podría ser, pero que no quiere ser. Es el caso de mi "Dominique". Ocurre también que vivimos las experiencias de nuestros libros después de haberlos escrito: los sentimientos que la heroína de "Bonjour Tristesse" descubre en la playa, tendida al sol, los he descubierto mucho después. En la época en que los describí yo era muy diferente.**
2) **Cuando se escribe se está solo y no se vive ni se siente nada. Todas nuestras frases son inventadas, pero ocurre que conducen a alguna parte. Invento una escena, una situación, y descubro al escribirla cuán exacta es, en qué medida coinciden con una cierta realidad psicológica. Mis frases devienen eficaces a los efectos propuestos. Ocurre lo que con la serie de fintas que lanza el boxeador antes de propinar el golpe decisivo. He ahí lo que considero novelesco.**
3) **No creo que las novelas ejerzan influencia seria alguna sobre los lectores. El "compromiso" del escritor se expresa a través de una serie de actitudes prácticas, como rehusar escribir en tal o cual publicación. La política es para mí algo puramente utilitario: se trata de cambiar el mundo. Pero ello no tiene nada que ver con lo que escribo, y no creo que importe mucho al lector ser aleccionado, por ejemplo, sobre la situación social de mis personajes.**

Jean Cayrol.

Nació en Burdeos en 1911. Cursos de Derecho y Letras. En 1936, su primera colección de poemas, "L'Hollandais volant", en "Cahiers du Sud". Casi de inmediato, "Les Phenómeres celestes". Resistente, fue arrestado y deportado en 1942. Prisión en Mathausen. En 1945, retorno y publicación de "Poémes de la nuit et du brouillard", en 1947, "Je vivrai l'amour des autres", en "Editions du Seuil", que le ganaron el Premio Renaudot. Después, numerosos poemas y varias novelas. Dirige en las "Editions du Seuil" una colección dedicada a obras de jóvenes escritores.

RESPUESTAS:

1) **Escribo como quien camina. Se deambula mucho en mis libros porque en ellos nadie está jamás satisfecho. Toda la literatura contemporánea soporta el peso de esta marcha que no es sólo metafísica. Como Robbe-Grillet empleo casi siempre el "leit-motiv": objetos muy variados, animales, materias primas que son de algún modo las "raíces" que soportan una intriga flotante, a menudo vaga, siempre desconcertante. Como Robbe-Grillet también, prefiero esos personajes que se acostumbra a calificar de "inútiles" entre los novelistas. Algunas frases murmuradas por un desconocido han pesado sobre mi obra más que largas conversaciones con amigos íntimos. Sitúo también ciertas siluetas en páginas que tengo en gran importancia: son los personajes dueños del secreto, que nadie conoce o todos se obstinan en ignorar.**
2) **Invento mi psicología mientras avanzo en un mundo "distraído". No sé nada de mis personajes, no los "precedo" de ningún modo. El peor error del novelista consiste en no querer comprender que el libro que se escribe no es jamás el libro que se lee. Es necesario que la novela deje a todo lector perplejo y un poco "independiente de su voluntad". Hay una bella historia acerca de esto. No sé si se recordará la muchacha que en "Démenagement" vende huevos de casa en casa y detiene en cada descansillo para leer. Un personaje, totalmente "inventado", me imaginaba. Bien: hace poco encontré a una dama que había leído la novela. "Dígame —me preguntó—, ¿Cómo ha conocido a esa joven? Porque ella existe, ¿sabe Ud.? La conocí en Marsella, hace unos dos años. También vende huevos de piso en piso y lee, sentada en los escalones...".**

Hervé Bazin.

Nacido en 1917 en Angers. Familia de escritores. Estudios desordenados, entremezclados con desavenencias familiares. Empleos muy diversos. Colección de poemas, "Jour". "Vipere au poing", en Grasset, en 1948. Pronta fama. Con el mismo editor. "La téte contre les murs", "La mort du petit cheval", "Qui j'ose aimer". En 1956 una encuesta de "Nouvelles litteraires" lo proclamó el mejor novelista del decenio.

RESPUESTAS

1) **No hay diferencia alguna de método entre las novelas "autobiográficas" y las demás. Por mi parte, no tengo en absoluto la impresión de hallarme más presente en las novelas de la serie Rezeau en que el novelista re-**

hace al autor (en los dos sentidos del vocablo) para transformarlo en actor. La "Constante" de "Léve-toi et marche", como el "Gérane" de "La téte contre les murs" son personajes que asumen plenamente mis contradicciones, cada uno a su manera. Los proveí de una actitud y de una mentalidad que parecen opuestas pero resultan complementarias. Ellos me proyectan en dos historias que no he vivido, en dos direcciones que no he seguido. Ellos no han tenido, como el "Jean Rezeau", ocasión de traicionarme, y se contentan con revelarme. Uno se expone mejor cuando se impone menos, pero imponemos menos lo que exponemos mejor.

2) A todos nos desazona no poco la idea de que sólo podemos vivir una vida. Lo novelesco conlleva la pluralización de esa vida singular. El psicoanálisis ha revelado ese anhelo de transferencias existenciales del que la novela no es sino un aspecto. Nos mezclamos en la vida de los otros para multiplicar la nuestra mientras la autentificamos diversificándola. No hay diferencia esencial entre las peripecias de un lector de Frison-Roche o Cecil Saint-Laurent y otro de Sartre, Mauriac o Proust. Uno y otro, en sus dominios individuales, intentan multiplicarse incesantemente. Lo propiamente novelesco lo es la acción en sentido divino, o sea, la creación de un mundo. Es una formidable afirmación del ente humano a través de la faena literaria. Un "tipo" vive mucho más que un hombre. Lo novelesco es también, indisolublemente, comunión, una comunión modulada por la historia, los detalles, los sentimientos, el medio, las ideas, la multiplicidad de personajes. Así se concibe que el mejor novelista es aquel que más participa y hace participar mejor en su creación.

3) Es necesario tender menos a convencer que a seducir. La ideología es demasiado notoria, y señala de tal modo las cosas que el lector acaba por tener la impresión de que se le prepara una trampa, inclusive si el escritor tiene razón.

Mientras más ideas aporta un escritor menos convence. No se dirige a la fe, sino a la lucidez que casi nunca es categórica. En cuanto a la influencia que ejerce, se trata de una presión lenta e invisible, semejante a la incesante labor de destrucción y creación a que el mar somete a la línea de la costa.

Célia Bertin.



Nació en París en 1920. Liceo "Fenelón". Licenciatura y doctorado en letras, con una tesis sobre "La influencia de la novela rusa sobre la novela inglesa" Ha vivido en Suiza e Inglaterra. En 1946, "La parade des impies" (Grasset). Después "La bague etait brisée" y "Les saisons du Meleze" (Corréa). Sus últimas obras han sido "La femme heureuse" y "La derniére innocence". Dirige con Pierre de Lescure, en la editorial Plon, la colección "Novelas".

RESPUESTAS:

1) Toda novela es a la vez autobiográfica e inventada, pero creo que el autor, sobre todo en el momento de escribir, está muy mal situado para dosificar con exactitud la autobiografía y la invención. Las transformaciones que nos impone la realidad no son en modo alguno voluntarias. Nuestro ojo y nuestra sensibilidad deforman considerablemente los datos exteriores. Lo que libramos al papel es nuestra experiencia, e inclusive cuando nos esforzamos por hablar de algo con objetividad estamos pecando de subjetivos.

2) Lo que usted llama "quimérico", ¿no es justamente la deformación que le imponemos, aún sin quererlo, a la realidad? Una novela es una historia que nos contamos a nosotros mismos. Lo novelesco es para mí aquello que penetra en mi mundo, aquello que soy capaz de sentir y expresar. Muy a menudo me he hallado mezclada en situaciones que para un observador habrían sido típicamente novelescas. No he dejado de percibirlo, pero jamás he escrito ni escribiré una línea sobre ellas, simplemente porque no las controlo, porque me desbordan. Ellas pueden todavía hacerme soñar cuando las evoco, pero sé y sabré que jamás he de utilizarlas, porque no entran en lo que, hablando propiamente, me tienta como novelista.

3) No pienso en los lectores cuando escribo. Esto, por otra parte, es una culpa que expío cada vez que me siento incapaz de enhebrar una trama apretada y rigurosa, capaz de retener y excitar la atención de los lectores. Una novela es una especie de comentario al margen de la vida. Es cierto que un escritor tiene que tomar partido en las crisis que agitan y presiden su época. Las vive sin duda con más intensidad que la mayoría de los hombres, pero no las debe incluír forzosamente en su obra. El escritor impone su visión un poco a la manera del pintor.

Félicien Marceau



Nacido en 1913 en Cortemberg. Hijo de un funcionario. Cursos de Derecho. Actividades muy diversas que abarcan desde la radiodifusión a la pintura, por la que, según él experimenta una pasión nada justificada artísticamente. Gran lector, ha escrito un importante ensayo sobre Balzac ("Balzac et son monde") que le ganó el Premio de los Críticos. Como novelista ha publicado "Chasseneuil", "Chair otcuir' "Bergere Legere" y "Les elans du coeur". También ha invadido la escena con una pieza de éxito, "Caterina".

RESPUESTAS:

1) No creo que la forma autobiográfica encierre interés alguno, y deploro la abusiva boga actual de ese género: ocho de cada diez novelas no son sino autobiografías apenas enmascaradas. ¿A quién puede interesarle tal cosa? Una novela es ante todo un relato, una trama, lo que no significa que todo lo que en ella suceda tenga por fuerza que ser inventado.

2) El novelista crea un mundo que parece verdadero, pero en el que pueden ocurrir los eventos más extraordinarios y hasta inverosímiles. Recuérdense ciertas escenas de Dostoiewsky y no pocos momentos rocambolescos en Proust. Estas inverosimilitudes no salen sobrando, porque todo lo que ocurre en ese universo nos afecta. Al lector, la novela aporta una posibilidad de evasión, a lo que se une —si se trata de una gran novela— el placer de hallarle explicaciones a la condición humana. No se escriben novelas sobre cosas, sino invariablemente sobre seres humanos.

3) El novelista es totalmente irresponsable en el nivel de la escritura. El único problema que tiene que plantearse es el de la publicación. Es lo que ocurrió con "La rosa de sable", la novela de Montherlant: el autor prefirió, por razones de oportunidad, no publicar el libro, pero jamás pensó en reescribirlo. No puedo imaginarme a un verdadero novelista diciéndome: "voy a escribir una novela comunista o católica". Si es realmente una cosa o la otra, si esa fe o esa doctrina lo nutren de veras, no podrá sino dotar de un cierto "color" a su novela, el color de su pasión.

Michel Butor.



Nacido en 1926 en Mons en Baroeul. Profesor en diversos países, enseña actualmente en Ginebra. En 1954, "Passage a Milán" (Editions de Minuit), que revive —de siete de la noche a siete de la mañana— una larga noche en un inmueble de seis pisos. El año pasado publicó la que se considera su mejor obra, "La Modification" o "L'emploi dutemps".

RESPUESTAS:

1) La materia prima de una novela es evidentemente autobiográfica. Así, Manchester sirvió de modelo a "L'emploi du temps", pero esa ciudad, a fin de cuentas, se transformó en otra, porque así convino a las exigencias internas de la trama. Una novela es una estructura que tiene sus propias leyes, a las que el novelista tiene que plegarse, pero que también deben ser dilucidadas por él al máximo, porque todo lo que no soporta esclarecimiento es esencialmente erróneo. La obra terminada sobrepasa y consuma así a su autor.

2) Del mismo modo que la realidad siempre nos es revelada desde lo ya conocido, a través de una historia —o sea, de un relato—, la novela debe apoyarse sobre una experiencia real y partir de una cierta organización de los datos reales. Los personajes históricos que Tolstoi introduce en "La guerra y la paz" añaden notable efecto a la obra. Es bueno que una novela esté situada y fechada, es bueno que se puedan recobrar en ella lugares y hechos conocidos, pero el papel del novelista consiste en organizar los datos de tal modo que se impongan al lector en virtud de la manipulación misma y que no susciten en éste deseo alguno de verificarlos.

3) Si se quiere defender una ideología determinada, ¿no es más eficaz el ensayo que la novela? Se dirá que el ensayo es demasiado expreso. La novela tiene la ventaja de que, en lugar de atacar al lector directamente, lo va asediando pacientemente hasta tomarlo por asalto. Los personajes de Delly jugaron un gran papel en la conciencia que sus lectoras se formaban de sí mismas. Acción sorda, incoherente, que puede ir mucho más lejos que la del ensayo o del discurso. Me parece que se tiende a creer demasiado en el impacto propagandístico de una obra literaria (pienso en Sartre o en Vailland) y que se pasa por alto la eficacia propia de la creación novelesca, avasalladora y taimada, que modifica de punta a cabo la faz de la realidad.

Alain Robbe Grillet.



Nacido en 1922 en Brest. Ingeniero agrónomo. Viajes por Europa, Asia, Africa y América. En 1953, "Les gommes" (Editions de Minuit), que recibió el Premio Fenelón del año siguiente. En 1955, con el mismo editor, "Le voyeur", que ganó el Premio de los Críticos. Recientemente, Robbe-Grillet recibió el premio de la Fundación Del Duca por el conjunto de su obra.

1) Los detalles de mis novelas proceden de experiencias y lugares que he experimentado y conocido. Tras "Les gommes", Holanda, tras "Le voyeur", diversas islas bretonas. Mi próximo libro tendrá por escenario una plantación tropical de plátanos. Pero sólo se trata de pretextos: la exactitud de mis descripciones es rigurosa, pero también rigurosamente inventada. Hice un plan muy preciso del paisaje en "Gommes", tan preciso que se tomaría por real. Cuido mucho de la coherencia, porque el valor y la importancia exacta de un detalle (sea verdadero o falso) no puede aparecer sino cuando forma parte de un conjunto coherente. De ahí que, observando —después de escribir— tal o cual realidad (un canal en "Gommes", una gaviota en "Voyeur") me ha parecido que resulta menos real —en un cierto sentido que la descripción que de ella he hecho.

2) Trato de escribir novelas sin profundidad, donde objetos y personajes se ofrezcan enteramente en un "ser-ahí" que describo. Esto podría ser la literatura de una sociedad reconciliada con ella misma. A partir de ello, mis dos primeros libros son todavía demasiado "románticos". Quería escribir trescientas páginas que se mantuviesen en pie por ellas mismas, sin que lector alguno sintiese necesidad de explicaciones. Naturalmente que si quiere darle alguna no renunciará a ello, pero deberá percibir que su explicación es perfectamente inútil, que sale sobrando ante la existencia material de las cosas.

3) Mis personajes no piensan, no tienen ninguna "idea", a lo sumo, se entregan a cálculos. Conci-

bo que el novelista se sienta comprometido con el lenguaje, pero no imagino para él ninguna forma de compromiso político en tanto que escritor. Sartre ha hablado de una literatura "moral pero no moralizadora": desgraciadamente ha caído en la misma trampa que denuncia. A mis ojos, el compromiso del escritor, en tanto que escritor, se reduce a considerar la literatura en sí misma como la cosa más importante del mundo, como la única cosa importante por sí misma, que resulta a la vez su justificación y su propósito.

En cuanto a la "influencia", no creo que sea cosa de trocar al hombre en algo mejor de lo que es, ni de poner de manifiesto las contradicciones de la sociedad burguesa. Pero quizás el mundo, contaminado en sí mismo por esta literatura del desdoblamiento sistemático y de la profundidad, necesita de un nuevo arte capaz de hacerlo salir por fin de las brumas de la metafísica.

Nathalie Sarraute.



Nacida en Rusia en 1916. En Francia desde los ocho años. Cursos de Derecho y letras. Siete años de ejercicio de la abogacía. Colaboraciones en "Les Temps Modernes". Un volumen de textos breves ("Tropismes") en Denoel. Una novela —"Portrait d'un inconnú", con prólogo de Sartre— en Robert Marin. Su última obra, "L'ere du soupcon" (Gallimard), es un importante ensayo sobre los problemas de la novelística.

RESPUESTAS:

1) Los personajes que pongo en escena, los relatos que cuento, nada tienen que ver con mi vida. Pero la selección de tales personajes e historias están relacionadas conmigo de alguna manera. Los movimientos infinitesimales que describo y a los que llamo "tropismos" —variaciones microscópicas que se sitúan más acá de la misma palabra interior y que preparan las situaciones y los sentimientos habitualmente analizados por los novelistas— podrían localizarse en cualquiera, pero es evidentemente más fácil hacerlos surgir en personajes un poco neuróticos. El fenómeno resulta así más grueso, más impresionante. Por otra parte, la noción de "normalidad" no tiene ningún sentido en la actualidad.

2) Las novelas del estilo de "Elle", que consisten en ofrecer una imagen convencional de la realidad, no me interesan en absoluto. Nada tienen que ver con el arte, que se propone —por el contrario— revelar aspectos nuevos de la realidad. La afición tal y como la conciben Hoffmann y Melville es cosa muy distinta: admito tal modalidad novelesca en la medida en que se propone precisamente expresar ángulos inéditos de la vida.

3) Cada vez que un novelista plantea problemas con intensidad su obra contiene un germen de progreso, cualesquiera que sean sus ideas políticas. No concibo otra clase de compromiso. En realidad, solo podemos hablar honestamente de lo que nos afecta. Es difícil, si no imposible para un escritor de formación y vida burguesa conocer a un obrero como se conoce a sí mismo y a su clase. Y esta transparencia es la condición necesaria de toda descripción legítima.

Michel Mohrt.



Nacido en Morlaix en 1914. Cursos de Derecho en Rennes. Oficial de Cazadores Alpinos en 1939-40. Largos viajes por el Canadá y los E.U. Profesor y publicista. Dos ensayos importantes: "Les intellectuels devant la defaite de 1870" y "Montherlant, homme libre". Diversas novelas: "Le repit", "Mon royaume pour un cheval" y "Les nomades". En la actualidad, lector en la editora Gallimard.

RESPUESTAS:

1) Distingamos dos niveles: superficialmente, la novela utiliza sentimientos y experiencias realmente experimentadas. Profundamente, la literatura deviene exorcismo. Yo escribo para matar dentro de mí a personajes que me desagradan. Es por ello que mis personajes no son casi nunca simpáticos, a creer a mis lectores. Los muestro a una luz desfavorable para ponerlos en situación de poderlos herir. Todas las novelas de Drieu la Rochelle son de este tipo. Ello no impide que pueda abrigarse cierta ternura por ese malhadado "doble" que nos empeñamos en destruir.

2) Hay un género novelesco de la "tonalidad", más en conexión con la manera de decir las cosas que con las cosas mismas. Pienso en "L'education sentimentale", pienso en Hemingway. Hay también un género novelesco del "movimiento". Es el Stendhal que se recobra en Giono y en el "Felix Krull" de Thomas Mann: novelas de capa y espada, con duelos y escalas de seda. No es dudoso que, dando a la vida el color y el tono románticos de que carece, la novela responde a una profunda necesidad. Ante "La duchesse de Langeais", Balzac decía: "Hacen falta desenlaces dramáticos para mostrar que la novela es más fuerte que la vida". En una época en que el cine ofrece con una eficacia que jamás podrá alcanzar ni sobrepasar libro alguno el sentimiento de la presencia de personas y cosas, y en relación con el cual pierde toda importancia la novela "realista", la misión de los novelistas consiste quizás en retornar al género aventurero y poético. Por mi parte, desearía vivamente escribir un libro que fuese una especie de moderna versión de "La isla del tesoro".

3) Es muy difícil tratar problemas teóricos contemporáneos en una novela. Hallo a un libro como "Les mandarins" demasiado "situado" y "datado". Trato siempre de ponerme un poco al margen y, a las ideas propiamente dichas, prefiero lo que Malraux llama los "esquemas". Así, en "Les nomades", la noción de una especie de parentesco atlántico que une a quienes habitan las dos orillas del océano es desarrollada.

El novelista, por otra parte, no tiene por misión enseñar ni combatir. Su misión consiste en captar y expresar. Es siempre un testigo. Thibaudet escribió de Frederic Moreau que es un personaje "amortiguante". Lo mismo podría decirse de su autor. Por vocación, es —y no puede ser otra cosa— que un conservador, porque no puede trabajar sino sobre algo fijado, algo durable. Balzac, Dostoiewsky, Flaubert, Proust, Faulkner, son grandes conservadores. Lo que no les impide, entiéndase bien, preparar la caída de la sociedad que describen y contribuir no poco a ello a través de sus estudios de la realidad de su tiempo. Pero en eso no se agota su propósito, ni consiste en ningún sentido. El verdadero novelista no puede adherirse a ningún partido.

Francois Régis Bastide.



Nació en 1926 en Biarritz. Formación más musical que literaria. Radiodifusor en el Sarre. Director musical de Radio-SarrebrÜck. Entre 1947 y 1950, secretario del Centro Cultural de Royaumont. Dirige actualmente la colección musical de las "Editions du Seuil", en la que ha publicado un notable ensayo sobre Saint-Simon, premio de los críticos en 1955. En Gallimard ha publicado varias novelas: "Lettres de Baviere", "La jeune fille et la mort" "La lumiére et le fouet", "Les adieux".

RESPUESTAS:

1) Mis primeros libros no fueron si no confesiones enmascaradas y trasposiciones torpes. Porque damos a conocer al lector impresiones políticas o amorosas, transformando el subteniente que somos en capitán, nos imaginamos que estamos inventando. Los dos galones de ascenso operan el milagro de que nos creamos novelistas.

Después viene un estadio en que, ante todo, nos empeñamos en "crear". El novelista concibe entonces su libro como una construcción enteramente inventada y se ocupa de problemas que en realidad no le interesan. Pero esta voluntad de artificio termina por conducirlo al artificio más gratuito: la cacería de adjetivos, el frenesí exhumador de puntos y comas.

Resta una tercera etapa, en la que me hallaba cuando escribí "Les adieux" y que significa un esfuerzo de síntesis. Partí de la idea de una "novela-fresco" sobre los extranjeros en París. Escogí como héroes a un hombre y a una mujer de edad madura muy diferentes a mí. Juré comportarme lealmente y no sustituir sus problemas con los míos. Pero al final me percaté de que quizás sea ese el único modo de "revelarse" mejor. Del famoso "fresco" no quedó nada sino unos cuantos personajes hablando de su autor. Flaubert está más vivo en "Mme. Bovary" que en su epistolario, y Gide es más Gide en "La symphonie pastorale" que en el "Journal". Julien Green ensayó durante toda su carrera hablar largamente de "su" problema: por fin lo hizo en "Le malfaiteur". La obra resultó considerablemente menos lograda y menos personal que "Adrienne Mesurat".

2) Tengo la impresión, muy subjetiva, de que el gran género novelesco arribará cuando la novela devenga malvada sin que el novelista se lo proponga. Es necesario proclamar que es enojoso en extremo escribir una novela. No veo por qué no convenir que debo fustigarme a mí mismo para decidirme a trabajar. Entiéndase: fustigar el papel con marcas, señales y fechas. Me fijo una cuota diaria: cuatro cuartillas a mecanografiar, y las distribuyo entre tal o cual episodio a referir. Son las cuartillas quienes trabajan, exactamente como trabaja el cuero en manos del zapatero. Soy tan artesano como él, y tan humilde y tan furiosamente atado me siento a mi humilde estado. Y es el papel, como el cuero, quien debe atribuírse la gloria. A menudo acontece —no se por qué ni quiero saberlo y quizás más me valdría ser zapatero— que no me aburra, que sobrepaso mi cuota de cuartillas y hasta que no hallo demasiado lamentable lo que he escrito. Me luce entonces que mis personajes, y las sillas donde toman asiento y que he creído tan lejos de mí, comienza a asemejarse a lo que he querido ser o a lo que creo ser. Esta delirante fusión de esfuerzo y estado de gracia, de hastío y felicidad, es a mi juicio lo realmente novelesco.

Pero creo también y muy firmemente, que es lo menos bueno del libro. Son siempre los pasajes que me he sentido feliz escribiendo los que resultan desdichados. Es en ellos que surge a galope todo lo que en mí resulta abominable y que lucho por sofocar: el mal gusto, la charlatanería, el melodrama.

3) Creo más en la influencia de los lectores francses sobre los novelistas franceses que en la relación inversa. **No conozco ninguna conversión** en masa auspiciada por **Bernanos,** y las novelas **de Mauriac de nada le sirven al escritor de los "Floc-notes", aún más: Mauriac habría suscitado las mismas pasiones si sólo hubiese sido un periodista de talento. En suma, no me imagino qué influencia puedan ejercer mis novelas. Me parece que una novela debe ser** "nutritiva", **y siempre lo es cuando es buena. La novela es la noche de uno, atravesada por las noches de todos los demás. Y todas esas noches, si se tornan en día, lo hacen en virtud de los otros, no del novelista.**

CONCLUSIONES DE LA ENCUESTA

Esta misma encuesta, de haberse realizado hace diez años, hubiese arrojado otros resultados, como es fácil de imaginar. Las horas optimistas que siguieron a la Liberación pusieron de moda el "compromiso". El extraño mundo en que hoy vivimos parece incitar a los novelistas a regresar a la torre de marfil. Sólo con relación a sí mismos se hallan

PIEDAD PARA ESTE MONSTRUO OCUPADO, MALHUMANIDAD

Piedad para este monstruo ocupado, malhumanidad,
no la tengan. El Progreso es una enfermedad cómoda:
vuestra víctima (seguros más allá de la vida y la muerte)

juega con la inmensidad de su pequeñez
—los electrones deifican una cuchilla de afeitar
y la convierten en una cadena de montañas; las lentes extienden

el indeseo a través de las curvas donde y cuando hasta
que el undeseo se vuelve a sí mismo.
Un mundo de lo hecho
no es un mundo de lo nacido; piedad pobre carne

y árboles, pobres estrellas y piedras, pero nunca este gran
espécimen de hipermágica

ultraomnipotencia. Nosotros los médicos conocemos

un caso desesperado si —escuchad: al lado tenemos un
universo del carajo; vamos.

Poemas de e.e.

SIENDO A LA INTEMPORALIDAD COMO ES AL TIEMPO

siendo a la intemporalidad como es al tiempo
el amor no comenzó que cuando terminará;
cuando nada es respirar caminar nadar
el amor es el aire el océano y la tierra

(¿sufren los amantes? todas las divinidades
descendiendo orgullosas se visten de carne muerta:
¿son dichosos los amantes? solamente su menor dicha es
un universo emergiendo de un deseo)

el amor es la voz bajo todos los silencios,
la esperanza que no tiene opuesto en el miedo;
la fortaleza tan fuerte que la fuerza parece mera debilidad:

la verdad más primera que el sol más última que la estrella
¿aman los amantes? por qué entonces al cielo con el infierno
Todo lo que dicen los sabios y los tontos, todo está bien.

Michel Mohrt ■ Francois Regis Bastide ■ Michel Mohrt ■ Francois Regis Bastide ■ Herve Bazin ■ Celia Bertin Bastide ■ Francoise Sagan . Jean Cayrol. Herve

responsables, y, si se quisiese caracterizar con una sola palabra la novelística francesa actual, podría decirse que la novela de "creación" ha cedido el paso a la novela de "experiencia". Llamamos así a aquélla en que el escritor renuncia a "crear mundos" y consagra su atención y sus dotes a dar cuenta tan exactamente como pueda, de su real o eventual experiencia. No tiene nada de casual que la mayor parte de las novelas que hoy se escriben lo estén en primera persona. El éxito de las novelas de Francoise Sagan proviene en gran medida de que han sabido expresar, con una eficacia y una precisión notables —y excluyendo todo énfasis— la experiencia de una determinada juventud. Pero también muestran el peligro que corre el género: contar casi exclusivamente sobre la elegancia del relato, sacrificando la riqueza o la originalidad del contenido en el esfuerzo por trocar una aventura banal en un ejemplar destino.

Nos parece —se nos permitirá aportar en conclusión un punto de vista personal que se parece demasiado a una perogrullada— que resulta lamentablemente vano tratar de excluír de la novela lo novelesco. Toda novela es antes que nada una aventura en la que el novelista se embarca y lleva consigo a los lectores. El novelista esclarece la realidad, no porque la reproduce, sino en tanto que la inventa. El mundo que revela no es real, sino posible. Frente a la misión del novelista clásico, que acepta de entrada las leyes de un universo y de una sociedad que se propone reconstituír, no poner en cuestión, la tarea del novelista de hoy es la exactamente inversa. La novela debe comenzar, pues, con el sentimiento de una cierta **distancia** en relación con el mundo y con el novelista mismo. Esa distancia se consumará en el movimiento por el cual el escritor trata cubrirla y hacerla coincidir lo más posible con la realidad. "Escribo como quien camina", ha dicho Jean Cayrol. "Invento mi psicología mientras avanzo en un mundo "distraído". Y el movimiento se demuestra andando.

Michel Mohrt ■ Francois Regis Bastide ■ Michel Mohrt ■ Francois Regis Bastide ■



LA PRIMAVERA ES COMO UNA QUIZAS MANO

la primavera es como una quizás mano
(que cuidadosamente viene
de Ningúnsitio) arreglando una
ventana dentro de la que la gente mira (mientras
la gente observa
arreglando y cambiando de lugares
cuidadosamente allí un extraño
objeto y un objeto conocido allí) y

cambiándolo todo cuidadosamente

la primavera es como una quizás
Mano en una ventana
(cuidadosamente
moviendo lo Nuevo
y lo Viejo, mientras
la gente mira cuidadosamente
moviendo una quizás
fracción de flor aquí colocando
una pulgada de aire allí) y
sin romper nada.

e. e. cummings —así escribe él su nombre— es un poeta de los más importantes y conocidos en los Estados Unidos. Su forma particular de ordenar sus versos, su espíritu satírico, el sentido de parodia con que echa raíces en clásicos ingleses como Shakespeare (siendo a la intemporalidad como es al tiempo) **y John Donne** (Piedad para este monstruo ocupado...), **su protesta contra los mitos de la sociedad norteamericana, su uso del lenguaje llamado vulgar, le han dado fama de excéntrico y "enfant terrible" de las letras norteamericanas. Sin embargo su mérito es reconocido por todos y aún los sectores menos favorables a sus ideas reconocen su profundidad y su gracia.**

MI QUERIDA ETCETERA

mi querida etcetera
la tía lucy durante la reciente

guerra podía y lo que es más
te dijo exactamente por qué
todo el mundo estaba luchando

mi hermana

isabel creó cientos
(y
cientos) de medias sin mencionar
camisas a prueba de pulgas orejeras

etcetera muñequeras etcetera, mi
madre esperaba
que yo moriría etcétera
valientemente por supuesto mi padre
enronquecía hablando de cómo era un privilegio
y de cómo si él pudiera mientrastanto

ser yo etcetera yo yacía quedamente
en el fango profundo et

cetera
(soñando,
et

cetera, con
tu sonrisa
ojos rodillas y con tu Etcetera).

e.e. cummings.

DESPUES DE DIOS POR SUPUESTO

"después de dios por supuesto te quiero yo
américa, tierra de peregrinos y todo lo demás oh
diga que puede ver al amanecer mi país pronto
es de siglos va y viene y no son ya más
si nos preocupásemos de él en todas las lenguas
aún sordomudos tus hijos te aclaman, aclaman tu
nombre con jingles, slogans, dichos, refranes,
golpes de gong
para qué hablar de gloria si no hay nada más
glorioso ni más bello que estos heroicos felices
muertos que se lanzaron como rugientes leones
al matadero estruendoso
no se pararon a pensar sino que murieron
¿entonces la voz de la libertad quedará muda?"

Habló. Y bebió rápidamente un vaso de agua.

PIEDAD PARA ESTE MONSTRUO OCUPADO, MALHUMANIDAD

**Piedad para este monstruo ocupado, malhumanidad,
no la tengan. El Progreso es una enfermedad cómoda:
vuestra víctima (seguros más allá de la vida y la muerte)**

**juega con la inmensidad de su pequeñez
—los electrones deifican una cuchilla de afeitar
y la convierten en una cadena de montañas; las lentes extienden**

**el indeseo a través de las curvas donde y cuando hasta
que el undeseo se vuelve a sí mismo.
                    Un mundo de lo hecho
no es un mundo de lo nacido; piedad pobre carne**

**y árboles, pobres estrellas y piedras, pero nunca este gran
espécimen de hipermágica**

ultraomnipotencia. Nosotros los médicos conocemos

**un caso desesperado si —escuchad: al lado tenemos un
universo del carajo; vamos.**

Poemas de e.e.

SIENDO A LA INTEMPORALIDAD COMO ES AL TIEMPO

***siendo a la intemporalidad como es al tiempo
el amor no comenzó que cuando terminará;
cuando nada es respirar caminar nadar
el amor es el aire el océano y la tierra***

***(¿sufren los amantes? todas las divinidades
descendiendo orgullosas se visten de carne muerta:
¿son dichosos los amantes? solamente su menor dicha es
un universo emergiendo de un deseo)***

***el amor es la voz bajo todos los silencios,
la esperanza que no tiene opuesto en el miedo;
la fortaleza tan fuerte que la fuerza parece mera debilidad:***

***la verdad más primera que el sol más última que la estrella
¿aman los amantes? por qué entonces al cielo con el infierno
Todo lo que dicen los sabios y los tontos, todo está bien.***

Michel Mohrt – Francois Regis Bastide – Michel Mohrt – Francois Regis Bastide

Francoise Sagan. Jean .Cayrol. Herve

**responsables, y, si se quisiese caracterizar con una sola palabra la novelística francesa actual, podría decirse que la novela de "creación" ha cedido el paso a la novela de "experiencia". Llamamos así a aquélla en que el escritor renuncia a "crear mundos" y consagra su atención y sus dotes a dar cuenta tan exactamente como pueda, de su real o eventual experiencia. No tiene nada de casual que la mayor parte de las novelas que hoy se escriben lo estén en primera persona. El éxito de las novelas de Francoise Sagan proviene en gran medida de que han sabido expresar, con una eficacia y una precisión notables —y excluyendo todo énfasis— la experiencia de una determinada juventud. Pero también muestran el peligro que corre el género: contar casi exclusivamente sobre la elegancia del relato, sacrificando la riqueza o la originalidad del contenido en el esfuerzo por trocar una aventura banal en un ejemplar destino.

Nos parece —se nos permitirá aportar en conclusión un punto de vista personal que se parece demasiado a una perogrullada— que resulta lamentablemente vano tratar de excluír de la novela lo novelesco. Toda novela es antes que nada una aventura en la que el novelista se embarca y lleva consigo a los lectores. El novelista esclarece la realidad, no porque la reproduce, sino en tanto que la inventa. El mundo que revela no es real, sino posible. Frente a la misión del novelista clásico, que acepta de entrada las leyes de un universo y de una sociedad que se propone reconstituír, no poner en cuestión, la tarea del novelista de hoy es la exactamente inversa. La novela debe comenzar, pues, con el sentimiento de una cierta **distancia** en relación con el mundo y con el novelista mismo. Esa distancia se consumará en el movimiento por el cual el escritor trata cubrirla y hacerla coincidir lo más posible con la realidad. "Escribo como quien camina", ha dicho Jean Cayrol. "Invento mi psicología mientras avanzo en un mundo "distraído". Y el movimiento se demuestra andando.**

Herve Bazin – Celia Bertin Bastide

Michel Mohrt – Francois Regis Bastide – Michel Mohrt – Francois Regis Bastide



LA PRIMAVERA ES COMO UNA QUIZAS MANO

la primavera es como una quizás mano
(que cuidadosamente viene
de Ningúnsitio) arreglando una
ventana dentro de la que la gente mira (mientras
la gente observa
arreglando y cambiando de lugares
cuidadosamente allí un extraño
objeto y un objeto conocido allí) y

cambiándolo todo cuidadosamente

la primavera es como una quizás
Mano en una ventana
(cuidadosamente
moviendo lo Nuevo
y lo Viejo, mientras
la gente mira cuidadosamente
moviendo una quizás
fracción de flor aquí colocando
una pulgada de aire allí) y
sin romper nada.

e. e. cummings —así escribe él su nombre— es un poeta de los más importantes y conocidos en los Estados Unidos. Su forma particular de ordenar sus versos, su espíritu satírico, el sentido de parodia con que echa raíces en clásicos ingleses como Shakespeare (siendo a la intemporalidad como es al tiempo) y John Donne (Piedad para este monstruo ocupado...), su protesta contra los mitos de la sociedad norteamericana, su uso del lenguaje llamado vulgar, le han dado fama de excéntrico y "enfant terrible" de las letras norteamericanas. Sin embargo su mérito es reconocido por todos y aún los sectores menos favorables a sus ideas reconocen su profundidad y su gracia.

MI QUERIDA ETCETERA

mi querida etcetera
la tía lucy durante la reciente

guerra podía y lo que es más
te dijo exactamente por qué
todo el mundo estaba luchando

mi hermana

isabel creó cientos
(y
cientos) de medias sin mencionar
camisas a prueba de pulgas orejeras

etcetera muñequeras etcetera, mi
madre esperaba
que yo moriría etcétera
valientemente por supuesto mi padre
enronquecía hablando de cómo era un privilegio
y de cómo si él pudiera mientrastanto

ser yo etcetera yo yacía quedamente
en el fango profundo et

cetera
(soñando,
et

cetera, con
tu sonrisa
ojos rodillas y con tu Etcetera).

e. e. cummings.

DESPUES DE DIOS POR SUPUESTO

"después de dios por supuesto te quiero yo
américa, tierra de peregrinos y todo lo demás oh
diga que puede ver al amanecer mi país pronto
es de siglos va y viene y no son ya más
si nos preocupásemos de él en todas las lenguas
aún sordomudos tus hijos te aclaman, aclaman tu
nombre con jingles, slogans, dichos, refranes,
golpes de gong
para qué hablar de gloria si no hay nada más
glorioso ni más bello que estos heroicos felices
muertos que se lanzaron como rugientes leones
al matadero estruendoso
no se pararon a pensar sino que murieron
¿entonces la voz de la libertad quedará muda?"

Habló. Y bebió rápidamente un vaso de agua.



IMAGEN DE PASCAL

¿A qué dar luz al desdichado.... al hombre que no sabe por dónde ir, a quien le cierra Dios toda salida?

Esta es la pregunta angustiada, la queja de Job. Así desespera. Mas debemos luchar, eso sí, pero implorando la ayuda de Dios. Porque sabemos que solo El puede salvarnos.. No olvidemos que tenemos en Jesús, nuestro Dios, a la fuerza de la lucha, de la verdad que se encarna: se crece como hombre, vive en lucha, en hacer constante de lo que está por ser hecho, de lo que tiene que ser hecho. Es hombre:

Si, pues tu ojo derecho te escandaliza, sácatelo y arrójalo fuera de ti, porque es mejor que perezca uno de tus miembros, que no que todo tu cuerpo sea arrojado en la gehenna.

Mas Cristo es sobre todo la armonía del Señor. Pues Cristo es nuestro Dios:

Respondiéndole, díjole Jesús: Dicho está: "No tentarás al Señor Dios necesita desesperadamente sustentar *tuyo".*

Y es que la herencia de Cristo es infinita, la herencia del Señor de los Ejércitos. Mas, siendo nuestra, la han maltratado. La han olvidado mucho los hombres. En San Pablo, en San Agustín, hay que encontrar el cristianismo. Y en esa lucha por Cristo Jesús, esa lucha individual y de muerte:

Pues es necesario luchar. La vida es necesario ganarla a golpes de vida, de gracia de Dios. Es necesaria la realización de la posibilidad que es la vida, pero en Dios. Pero los hombres de hoy no creen en El porque ya no le adoran. El nuevo culto del hombre es para la razón. El hombre de nuestro siglo siente que Dios se ha alejado de él. Pero no sucede de ese modo, sino a la inversa: solamente es el hombre el que está lejos de Dios, porque se ha separado de la comunión con el Padre y el Hijo y el Espíritu Santo con el culto a la razón. La razón es el verdadero castigo del pecado original, dice Kierkegaard. El hombre necesita adorar, hacer la adoración de Dios. Y cuando se olvida del Señor, el hombre se sumerge en un ídolo y se deshace en él. Pero el ídolo nos cautiva ya, pues la razón se ha apoderado de nosotros. Pongamos ahora nuestros ojos en el Padre para recobrar nuestras fuerzas:

No tendrás otro Dios más que a mí. No te harás imágenes talladas, ni figuración alguna de lo que hay en lo alto de los cielos, ni de lo que hay en las aguas debajo de la tierra. No te postrarás ante ellas, y no las servirás, porque yo soy Yavé, tu Dios, un Dios celoso.

Esta es la abertura de nuestra alma para el Dios Padre: una fe de hinojos. Y una fe viva, que no se formula sino que se clava como cuchillo hasta el alma. Una fe como los Evangelios, llena de huesos que queman.

Pascal viene a suplicar esta fe para sí. Este hombre desesperado, el "caballero de la fe", como diría Kierkegaard, se siente auténticamente cristiano. Así, la razón es el fundamento del hombre, más Pascal insiste en la esterilidad de llegar a Dios por la razón. Y esto es indispensable para él que cree en Dios. ¿Cómo es posible llegar al Señor, a Jesús, a mi Dios, por estas insistencias racionales? La religión es la vida más íntima de nuestra vida: es el abrazo de este hombre y Dios. Pues el hombre su vida en Dios. El conocimiento racional es el conocimiento frío, sin Dios. Y el Señor es el fuego mismo. Mas el fuego habita dentro de Dios, en su vida secreta. Y este Dios por dentro, esta vida intimísima sólo la abre Dios por la fe. Por eso decía Pascal:

"Nada hay tan conforme a la razón como la desaprobación de la razón en cosas que son de fe".

La lucha del hombre, pues, está presente siempre. Aquí ve también la necesidad de la razón para el hombre. Y estas fuerzas que parecen encontrarse, la razón y la fe, las domina Pascal en la unidad superior del espíritu de la armonía. Mas no en la armonía hieratizada, sino en aquella otra a que nos referíamos antes: la armonía de Jesús, la del Crucificado que estará en agonía hasta el fin del mundo. Y es entonces cuando dice:

"Si se somete todo a la razón, nuestra religión no tendrá nada de misterioso ni de sobrenatural, pero si se tropieza con los principios de la razón, parecerá absurda y ridícula".

Son dos las tendencias: el "caballero de la razón" y el "caballero de la fe" en un solo caballero. Sin embargo, Pascal ya siente latir la solución dentro de sí:

"No se creerá nunca con una creencia útil y con fe, si Dios no inclina el corazón a ello; más se creerá así siempre que a ello lo incline. Bien lo sabía David cuando dijo: *Inclina cor meum, in testimonia tua*"

La solución la lleva la gracia de Dios. En Dios está la solución conciliadora. En Cristo, en la pasión de Jesus, en el amor de Dios está el abrazo entre los dos caballeros. El arma poderosa del hombre que lucha entre la fe y la razón, que comprende que ha de esgrimir sus dos fontalidades preciosas, se encuentra en la oración. A través de ella debe morir valientemente. Debe rendirse y postrarse ante el Señor, como el que sólo puede la nada. Y Dios le regalará de su abundancia, pues se necesita el abandono al Señor. Mas mi abandono, el mío, el de nadie más. Que nadie más que yo, en último extremo, puede asediar a Dios para mi salvación. Soy yo quien, de hinojos, he de estallar en sollozos:

"Comprendo que ellos no me ayudarían a morir, que moriré solo, y que es preciso, pues, obrar como si estuviese solo".

Mas Pascal, situado en la lucha "de conocer demasiado para negar, y muy poco para asegurarme", desespera. El problema cristiano de estar entre Dios y la tierra, el problema de Pascal, es también el del hombre.

Pero Pascal no aniquila la razón por salvar la fe. Bien sabe que "son excesos igualmente peligrosos, el excluir la razón y el no admitir sino la razón". Así no entiende que ésta y Dios sean extraños, que sea imposible acechar la existencia de Dios por sus efectos. Lo que sí afirma violentamente es que "este conocimiento es estéril, estéril para la salvación".

Además, la razón que combate Pascal es una razón muerta, un cadáver. Una razón formularia divorciada de la vida. Se propone, pues, "castigar esa semi-razón, puramente silogística, paralizada en la mejor parte de sí misma, aislada de la vida, del sentimiento, del corazón y de toda fe natural o sobrenatural".. "Cuando esta desmedida razón, pues, se hace la orgullosa, la humilla, la derriba, y es justo".

Mas quizá una de las cosas que más teme Pascal es la confusión que hoy padecemos. Cuando hablábamos de la adoración a la razón e insistimos en su papel en nuestro tiempo, hicimos mención de este problema. Un carácter sintomático de la confusión es, precisamente, el asesinato de Dios por la razón. Gratry comprende y explica esta actitud brillantemente:

"Lo que PLATON ha visto es que la ciencia, la verdad tal como el hombre la posee o la encuentra natural-

mente, no es todavía más que una imagen de Dios, pero no la visión directa de Dios. Es lo que ha dicho PASCAL: *La verdad* (tomada en este sentido) *no es Dios, sino que es su imagen y un ídolo que no se debe adorar".*

II

El hombre que nos ocupa —Pascal, el cristiano— es, en verdad, un hombre que lucha en sí mismo por esa total integridad que sólo puede ser suya. Ya hemos contemplado su figura en el ángulo más íntimo, y hemos comprobado que es cierta esta imagen. Un nuevo aspecto que nos ofrece ahora Pascal aparece al considerar su posición ante su tiempo y circunstancia.

Es importante destacar que Pascal contempla el problema del hombre en función de su miseria, de su fragilidad sin Dios. El hombre es un ser desvalido que necesita el amparo del Señor. Comienza por señalar lo que hay de grande en el hombre, para insistirle con mayor pasión en el desamparo suyo, en la necesidad inaplazable que tiene de Dios:

'Tenemos tan alta idea del alma del hombre, que no podemos sufrir que se la menosprecie, y que nos falte la estima de un alma"... "Si por un lado esta falsa gloria que los hombres buscan es una gran señal de su miseria y de su bajeza, por otro lo es también de su excelencia".

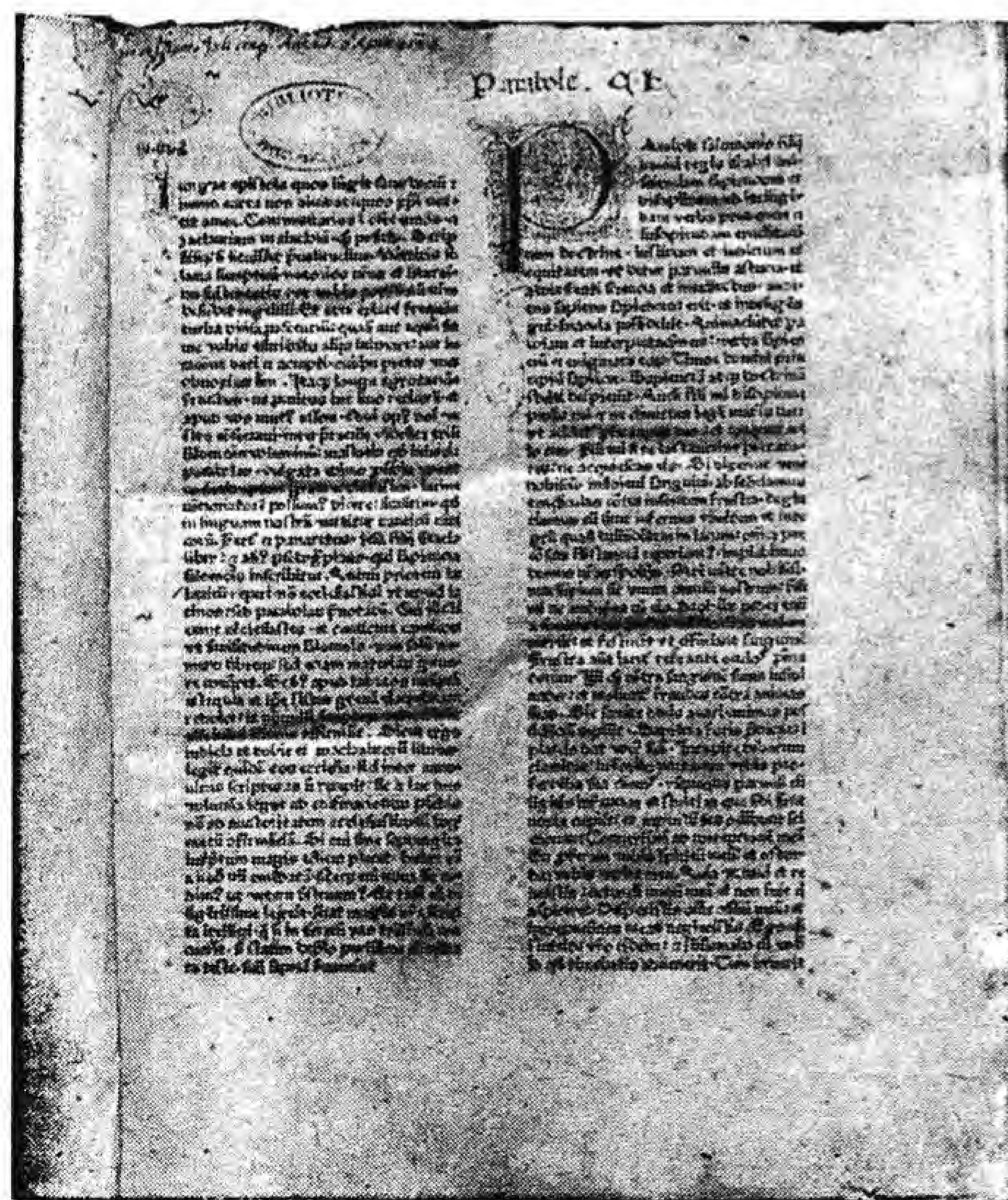
La soberbia y la vanidad son las dos primeras faltas del hombre. La razón, avasallante y cautivadora, le permite insistir en ellas cuando se desborda más allá de su dominio. Por esto, Pascal clava a la razón en su reino, que no es otro que el de su debilidad y su pobreza. Claramente nos lo dice:

"Los dos principios de verdad, la razón y los sentidos, además de pecar a menudo de falta de sinceridad, se engañan recíprocamente".

Pero descubre, en verdad, ese mensaje oculto que llevan los dos abismos de la soberbia y la vanidad. Detrás de esas tentaciones se encuentra el hambre de perfección, el ánimo enloquecedor por la felicidad. Mas viendo que la razón no nos basta, señala la impotencia del hombre para su máximo anhelo:

'El hombre no sabe en qué lugar situarse; está visiblemente extraviado y siente en sí los restos de un estado feliz, del que ha caído y al cual no puede volver. Lo busca en todas partes, con inquietud y sin éxito, entre tinieblas impenetrables"

Es que, en realidad es a Dios a quien se busca, y a El sólo se le encuentra cuando le hemos dejado de buscar. Allí, precisamente, donde hemos tirado nuestras armas.



Y esto es quizá lo que más nos sorprende. Pascal es un hombre del siglo XVII y debe estar "a la altura de su tiempo", como diría Ortega. Esto es cierto. Descartes influye profundamente en los pensadores católicos de Francia durante esta época. El mismo Pascal, al decir de Marías, "es en buena medida cartesiano". Estos hombres aprovechan dicha influencia y dar lugar a "una nueva forma de pensamiento, que se podría llamar tal vez "teología cartesiana" o acaso *moderna*"

Pero, con todo, Pascal no sucumbe a la tentación racionalista, y permanece profundamente medieval en cuanto se preocupa del modo más fundamental en el hombre hacia Dios, en el hombre como absurdo en tanto que ser alejado de Dios. Para sustentar el hacer de su vida, Pascal coloca al hombre bajo el amparo del Señor.

"El Cristianismo surge genialmente, de una época en que los hombres —en el Mundo Antiguo— sintieron su propio y total fracaso". La desesperación se apodera del hombre en el ocaso del Mundo Antiguo, y le hace refugiarse en Dios. Pero el suceso histórico de la crisis medieval da paso a una nueva actitud:

"El comienzo de la reafirmación humana, de la exaltación del hombre y del intramundo".

Pascal es un hombre posterior al Renacimiento, y sigue haciendo girar su vida y sus ideas alrededor de Dios. La tradición teocéntrica del Medioevo es la raíz misma de Pascal.

III

Está ya situado Pascal en su circunstancia íntima y en su circunstancia histórica. En este momento trataremos de contemplar su vigencia aquí y ahora, de distinguir sus proyecciones de eternidad que le sitúan como hombre auténtico.

El hombre que vive íntimamente, con mayor fuerza, la realización constante de su vida, el hacer problemático de lo que será cuando muera, es siempre eterno. Pascal se ha colocado en esta situación y tiene una actualidad trágica para el hombre contemporáneo.

Razón y fe: he aquí el problema mismo del hombre. Por una parte, el fuerte deseo, el hambre de inmortalidad que nos hierve por dentro, esa vanidad de que nos hablaba Pascal:

"Somos tan presuntuosos que quisiéramos ser conocidos en todo el orbe, y aun de las gentes que vendrán cuando ya no existamos".

"Cuando ya no existamos". Recordemos su mensaje que nos muestra la debilidad, la pobreza del hombre sin Dios. ¿De que nos vale "eternizarnos", amar la inmortalidad? ¿Somos inmortales? —Yo quiero ser, yo soy inmortal— nos exclama una voz por dentro. Es una lucha, mi lucha entre mi afán de "eternizarme" y la fe. Porque la fe me hace creer en Dios, y con El no tiene sentido *querer* la inmortalidad, la inmortalidad en su dimensión histórica. Pero ahora que estoy con Dios, sé que El me garantiza la inmortalidad. Mi alma *es* inmortal:

"No nos aflijamos, pues, por la muerte de los fieles, como los paganos que no tienen esperanza. Nosotros no los hemos perdido en el instante de su muerte; ya los habíamos perdido, por decirlo así, desde que entraron en la Iglesia por el bautismo. Desde entonces, existían en Dios; su vida estaba dedicada a Dios; sus acciones no se referían al mundo sino por Dios".

Pues bien, esta atención al problema de nuestro destino es la preocupación del hombre mismo. De aquí, la actualidad del pensamiento de Pascal. La situación —como hemos visto— es agónica, pues luchamos entre la "actitud razonable" y la de la fe. Nuestro momento histórico nos señala, además, el planteamiento crítico del problema. Las dos orientaciones más divergentes: la fe en Dios y la centralización de nuestra vida en El, por un lado; la razón en su juego material e intrascendente, por el otro. Bien lo reconoce Ortega:

"No coceemos contra el destino: es inútil. El del hombre moderno y contemporáneo consiste, entre otras cosas, en arrastrar esa dualidad íntima y tener que atender al doble y opuesto imperativo de la fe y la razón".

Este dilema en que vive el hombre actual entre razón y fe, esta agonía de la cual depende el futuro de nuestra cultura, asedia al mismo fundamento. Nuestro marco de referencia actual en la fe y la tradición cristianas se estremece, y es necesario que reviva para nuestra propia conservación. O la fe o el fin, parece anunciarnos la crisis. Es indispensable la revitalización por la fe. Y una fe auténtica, no de pantomima. El renacimiento de nuestra fe debe fundamentarse en la tradición más cristiana, nunca olvidando a qué *fe* nos referimos:

"Y San Anselmo define la fe viva de un modo más preciso como la que cree *en* aquello *en* que se debe creer, mientras la fe muerta sólo cree *aquello* que se debe creer"... "La fe viva es un *credere in,* con un *in* acusativo y activo, que consiste en *dilectio*. La situación del hombre que tiene fe viva es la del que está ansioso del amor de Dios y arrojado lejos de su faz; por eso quiere *volver,* y esa vuelta es más bien que Dios le vuelva y restituya. Aquí encontramos de nuevo el sentido de aquel texto de los salmos: *Busco tu rostro: tu rostro, Señor, requiero".*

LunesdeR

Por JORGE GARCIA GOMEZ

Jorge García Gómez es un joven estudiante de Ingeniería interesado en la filosofía en general y en el tomismo en particular. Hoy nos presenta un trabajo sobre Pascal visto desde el punto de vista de las Escrituras.



Retrato del intelectual

por

Eduardo Bolívar

LunesdeR

N. de la R. Este artículo de nuestro estimado colaborador Eduardo Bolívar, se aplica, según el criterio expreso de su autor, a todos aquéllos jóvenes "intelectuales" cubanos que se sientan aludidos en él.

R

Queremos referirnos en estas breves páginas a hacer una serie de consideraciones sobre un tema tan sugerente como es el del intelectual joven de nuestro tiempo.

Un intelectual, es siempre, y en cierta medida, un hombre lastimoso, un hombre que tiene que dar fé constantemente de sí mismo, esto se acentúa a medida que se hace un poco más intelectual, es decir, a medida que se hace un poco menos inteligente. Invariablemente, casi todo intelectual joven es un poco aldeano, mientras más conciencia tiene un hombre joven de ser un intelectual más probabilidades tiene de resultar un aldeano. Este es el tipo de intelectual que se escucha de continuo a sí mismo, con eternas obras inéditas por publicar, amenazándonos siempre con enseñarnos su oculto talento, esgrimiendo perennemente su genialidad; talentos que publican su talento: hombres jóvenes de la inteligencia. Intelectuales, en fin.

Resulta altamente interesante ha-

blar de lo inédito en nuestra patria. En Cuba, lo inédito no es lo que no está estrenado, en Cuba lo inédito es "lo que puede estrenarse". Esta es la única gran tragedia de la Cultura en Cuba. Nos hallamos inmersos en un ambiente de culta ignorancia; esto no es una paradoja, esto es la expresión de una realidad "paradójica". Hay el ignoronte que "aspira" a ser culto, resultando cada vez un poco menos cultos y considerablemente más ignorantes; hay el hombre culto que aspira a un poco más de cultura, que aspira a cada instante a "lograr" más cultura. Este es el humilde pedante, el pedante autoconsciente no de su pedantería, pero sí al menos de su ignorancia; hay también el erudito que se sabe erudito, el pedante total el absoluto pedante, el que se sabe llegar, el que se "sabe haber llegado", el que ya nada tiene que aprender, pero siempre tiene mucho más que enseñar. Este es el pedante pontifical, el docto cretino, el .sabio ilustrado.

Este nuevo tipo de intelectual es el que cita, el que se cita, aquel que cita. Existe, a su vez, el pedante de' gesto, el pedante del ademán, el que no cita, el que actúa, el que aprende "cómo lucir un intelectual", el que se anuncia a sí mismo como intelectual, ciñéndose el hábito más apropiado, el ropaje más propicio; el gesto más inoportuno en el más inoportuno de los momentos, la extravagancia militante, el ademán hecho hombre, la sordidez en la expresión, el individualismo del primate incultivado.

En Cuba, cuando un intelectual no tiene nada en que creer, empieza a pensar, cuando no tiene nada en que pensar, empieza a publicar, cuando no tiene en dónde publicar comienza a gesticular. Existe, además, el intelectual "original", el que es diferente, el que no se parece a otros, sub-aespecie aetrnis, este último es todo un arquetipo, cada acción le es propia, su originalidad se pregona a voces, su raro sentido de la creatividad no siempre sionante y despectivo juicio sobre el mismo. Esto último, naturalmente hace descender un poco el prestigio de Aristóteles, afirmando aún más el del predestinado. La familiaridad no resultaría tan insolente si no fuese por el grave inconveniente que el predestinado en cuestión jamás volverá a ser citado dos mil años más tarde por otro predestinado, es decir, el único inconveniente es que éste predestinado no es exactamente un Aristóteles.

A veces estos intelectuales "hacen" grupos. Es decir, se yuxtaponen numéricamente unos a otros para formar un todo que invariablemente tiene un nombre y cuyo nombre es "todo un nombre". Es entonces cuando vemos obrar al creador en conjunto con otros creadores. Hay el que no teniendo nada que crear, crea grupos de creadores y no los acaba de crear acaba atacando a los creadores, incluyéndose él mismo. La genialidad en funciones colectivas es lo más parecido a un grupo de pequeñas fieras inteligentes muy inquietas y con escasas inquietudes revolviéndose en su redil. Muchas pequeñas convicciones que aportar, ninguna obra a realizar. Esta es la definición, éste es el destino de la mayor parte de los grupos culturales en nuestra patria. Cuando varios intelectuales de obras inéditas se agrupan y reagrupan sale otra gran obra inédita. La Obra inédita del intelectual en manada, de la grey erudita, de los predestinados en horda, del creador gregario, es, casi siempre, una revista a publicar que jamás se publica o un manifiesto a la opinión pública del cual jamás se entera la opinión pública. Estos grupos no son más que una serie de credos individuales sumados a una sola consigna colectiva: hacer siempre algo peor que no hacer nada; cuando un hombre tiene poco que decir y no dice nada dice siempre algo más que cuando no tiene nada que decir y dice mucho, dice al menos que es humilde; en caso contrario dice su nombre: es un "intelectual".

zados, esto no pasa nunca de ser una nueva esperanza. Es entonces que pensamos que el talento tiene algo nuevo que decirnos. En realidad hay muy poco que decir porque hay demasiado que enseñar. Pero el talento no se enseña, el talento es. La originalidad no se muestra, la originalidad es. En Cuba, a falta de obras, de verdaderas obras, sobran pretensiones, a veces estas pretensiones intentan hacerse obras y existe una confusión general que nos hace pensar en serio en posibilidades inexistentes. Existe en Cuba una serie de "celebridades" oficiales, creadores de salón, dilettanti oficiosos, los que han llegado, los que "están aquí", los articulistas de fondo, los cripticos de alcoba. En Cuba hay mucho que decir y muy pocos hombres que tengan algo que decir. Se habla y se escribe, se escribe y se habla. Esto es todo. Se cita a Martí y se cree haber salvado nuestro patrimonio cultural. Tenemos a Martí, tenemos algún que otro buen poeta, inclusive tenemos unos cuantos talentos oficiales, pero talentos al fin de cuentas, y sin embargo, somos aún terriblemente incultos, terriblemente aldeanos. Estamos cargados de todo el terrible y plebeyo orgullo que el aldeano siente por su aldea, no queremos que se nos toque nuestra aldea, no queremos que se nos toque en nuestro orgullo. Esto no es patriotismo, esto es aldeanismo La aldea no es patria. La patria es algo más que aldea. Carecemos del amor propio del ciudadano, tenemos simplemente el orgullo del aldeano. Esto es todo. Somos plebeyos de la Cultura ocupados perpetuamente en ocultar nuestros andrajos los pocos que aún nos quedan. Esto, es en sí mismo algo muy grave. Pero más grave aún es el miedo a decir verdades, a proclamarlas en alta voz. Esto nos hace algo peor que ignorantes, esto nos hace cobardes. Esta actitud puede fomentar una generación de cobardes intelectuales. Creemos no sólo que nos merecemos algo mejor que esto, creemos, más aún, que somos capaces de

como joven aldeano

lo lleva a crear algo, aunque invariablemente lo lleva a creer que lo ha creado.

No olvidemos tampoco al pedante "terminológico", la expresión más compleja para la idea más simple; muchas expresiones complejas, unas cuantas ideas simples: he aquí el retrato de esta especie, el pedante terminológico, el que no tiene nada que decir y mucho que hablar, el retórico del pensamiento, el gongorino de la expresión, el hombre cita. Sutilezas lingüísticas por doquier, humor doctoral, sarcasmo barroco.

Hay el "intelectual predestinado", el que sabe que va a llegar, el único en el ruedo, el hombre-Dios, el pequeño megalómano, el aldeano ungido, el burgués sacramental. Este ya se sabe en la cúspide, generalmente esta cúspide es "muy" su cúspide, cúspide de barro. Este predestinado entona siempre acentos proféticos; es apodíctico; no opina, sanciona; no objeta, excomulga; no afirma, asiente.

Para el intelectual burgués, este es otro curioso spécimen de tan variada fauna, Aristóteles es, siempre Aristóteles. Para el predestinado, Aristóteles es algo así como una vieja y descolorida figura familiar, siempre a mano para ser utilizado en todo momento al defender una brillante tesis personal o al menos para ejercer un impre-

Normalmente, ser intelectual es preocuparse por cosas intelectuales, en Cuba ser intelectual es preocuparse por ser intelectual. El intelectual cubano es siempre un poco aldeano y es muchas veces casi todo un aldeano. En Cuba el talento no produce por una razón muy original que no es tan compleja como la que aducen ellos, es decir, los intelectuales que al no producir, producen razones de su improductividad; en Cuba el intelectual no produce porque no puede producir. ¿Porqué hay intelectuales sin obra en Cuba? Por la dificultad de la publicación, por razones económicas, por las condiciones sociales en que se halla sumida la juventud en nuestra patria? Es posible. Pero además de estas muy poderosas razones, existe otra, un poco menos poderosa quizás, pero digna de ser tenida en cuenta al menos: en Cuba los intelectuales no producen obras porque en Cuba no hay intelectuales. Esto, naturalmente es mucho más consecuente que afirmar la existencia de algo tan paradójico como un intelectual sin obra ¿Para qué sirve un intelectual sin obra?, preguntamos nosotros en nuestra ingenua ignorancia. Un intelectual sin obra es un ser de razón.

En Cuba, el talento obliga. Obliga a preservarlo y a una serie de cosas más. A ratos, el talento comienza a hacer ruido y nos sentimos esperan-

algo más que esto. Tenemos, hoy en nuestra patria, dos tipos de intelectuales. Los viejos, los que han tenido algo que decir y no han dicho nada y los jóvenes, los que tienen mucho que decir y no pueden decir nada. Ambos son igualmente negativos, salvo honrosas excepciones, para el futuro de la Cultura en nuestra patria. Creemos que la Cultura sí está en crisis en nuestro medio. Que no se nos niegue, que se nos pruebe lo contrario. Nos hallamos estáticos, detenidos, embriagados en contemplarnos a nosotros mismos, preocupados en respetarnos, celosos de un falso orgullo patriótico mal entendido profundamente inmoral, infecundamente malsano. Ni respeto, ni preocupación ni orgullo. El intelectual no respeta, el intelectual crea. El único motivo de orgullo debe ser el orgullo de tener algo de qué hallarnos orgullosos, pero nos hallamos orgullosos de muy poco, nos hallamos orgullosos no de lo que hemos hecho sino de lo que somos. Todo aldeano se halla orgulloso de sí mismo. Esto nos hace doblemente aldeanos. Debemos erradicar de una vez y por todas, una serie de lacras tradicionales de nuestro medio cultural. Erradiquemos la primera., erradiquemonos a nosotros mismos. Dejemos, ya, de una vez por todas, de ser plebeyos. El aldeano: he aquí el primer enemigo de nuestra cultura. La solución es una: hacer del victimario víctima. Erradiquemos al aldeano.

R

S T R A V I

Una entrevista con Boris de Schloezer.

Si Stravinsky ha influído profundamente en el arte musical de este medio siglo no es sin haber suscitado a todo lo largo de su vida creadora la discusión, la sorpresa y el escándalo, atrayéndose por las metamorfosis de su estilo tantos ataques como apasionados ditirambos. El primero de esos ataques —en mi opinión una de las tomas de posición más importantes de la moderna crítica musical, tanto por lo preciso de su argumentación, la lucidez de sus juicios, como porque se ubica más allá de toda "doctrina" musical— tuvo lugar hace cerca de treinta años. Lo suscribió Boris de Schloezer en las columnas de la "Nouvelle Revue Francaise" y fué provocada por el primer gran "viraje" de Stravinsky, que abandonando la espléndida vía que parecía trazarle a su obra "Le sacre du printemps", se volvía hacia un arte que derivaba sus principios de obras y estilos del pasado. Después de la segunda guerra, varios jóvenes compositores —cuya búsqueda creadora seguía el surco trazado por Anton von Webern— rechazaron el llamado "neoclasicismo" de Stravinsky con una violencia tanto mayor cuanto era ostensible su compromiso con una vía diametralmente opuesta a la seguida por ellos.

He aquí que, empero, hoy Stravinsky se halla plenamente "reconocido" en el mundo musical. Boulez, que fué uno de sus más enérgicos detractores (al mismo tiempo que uno de los más penetrantes analistas de "Le sacre"), y su publicación "Le domaine musical" reivindican después de varios años el privilegio de auspiciar el estreno en Francia de las últimas obras del maestro ruso, de festejar sus aniversarios creadores más señalados, de publicar libros sobre él. ¿Cómo explicar esta nueva actitud? Stravinsky todos los sabemos, ha cambiado de "manera" una vez más: con más de setenta años de edad, ha abandonado su "neoclasicismo" para volverse resueltamente hacia la música "serial". ¿Es en nombre de esta "conversión" que algunos jóvenes compositores le rinden homenaje? A primera vista, sí, porque Stravinsky parece compartir sus concepciones. El autor de "Petrushka" se vería, pues, en el caso de discernir un "breviario de buena conducta" para los jóvenes compositores. Ni sus testimonios, empero, ni el examen —inclusive superficial— de las obras "seriales" de Stravinsky confirman ni mucho menos pareja interpretación. Tales testimonios podrán consultarse en "Avec Stravinsky", obra recientemente aparecida en las "Editions du rocher", colección "Domaine musical", dirigida por Pierre Souvtchinsky.

En cuanto a las obras, muestran que las preocupaciones de Stravinsky sobre el plano del lenguaje no inciden sobre las de la generación musical actual sino en apariencia. La escritura "serial" —que Stravinsky emplea de modo muy personal, cercano a ciertas técnicas modales— es para el maestro ante todo un método. Se trata no de una concepción integral en términos "seriales" del devenir musical, sino antes que nada de un principio de orden aplicado al discurso que permanece ligado en gran medida a los conceptos clásicos de polaridad. La divergencia es evidentemente fundamental. No es, pues, en una perspectiva histórica que se inscriben estos "cambios de manera" del compositor y de su intransigente auditorio. Y, por otra parte, ¿quiere inscribirse el propio Stravinsky en tal perspectiva? Me permito dudarlo. ¿En virtud de qué se ha convertido Stravinsky en un "joven músico de vanguardia", como gusta él mismo de definirse, no sin humor, en estos últimos tiempos?

Me parece que nadie se halla más calificado para responder a esta pregunta que Boris de Schloezer. El eminente crítico ha seguido la evolución del compositor con particular agudeza y guarda, por la integridad y lucidez de su juicio, una posición de árbitro ante los músicos de la más joven generación.

Es a Schloezer que compete, a treinta años de distancia, emprender una nueva interpretación de Stravinsky. Schloezer la ha realizado en forma del siguiente diálogo.

Andrá Boucourechliev.

—¿Por qué criticó ud. tan acerbamente a Stravinsky hace treinta años?

Fué una especie de decepción amorosa. Las primeras obras de Stravinsky me movieron a profunda admiración: consecuentemente, el sentimiento de decepción que provocó en mí su cambio de estilo fué también profundo. Para responder a su pregunta debo retroceder un poco en el tiempo y explicar en qué circunstancias escuché y admiré las obras de la gran época stravinskiana. Cuando llegué a París —era el invierno de 1920— no conocía sino "El pájaro de fuego". De "Le sacre" no había oído sino algunos compases casi ininteligibles en una transcripción pianística. En Moscú, en casa de Scriabin, donde se discutía con calor la música moderna, había oído algunos fragmentos aislados de esa transcripción. En tales condiciones de conocimiento —más que imperfectas, ciertamente inexistentes— no es raro que compartiese más o menos la actitud negativa que hacia Stravisnky predominaba en aquellos medios. Cuando llegué a París, por tanto, no estaba en las mejores condiciones para recibir la música de Stravinsky.

En París ví y escuché "Le Sacre" en los "Ballets rusos" del Teatro de los Campos Elíseos. Fué una revelación, "shock" de extraordinaria violencia que jamás superaré del todo. "Le Sacre" me hizo penetrar en la música de Stravinsky. Después vinieron "Petrushka", "Bodas", "La historia del soldado", las "Sinfonías", todas acogidas por mí con un entusiasmo largamente prolongado. Hasta que un día algo me sonó mal: "Mavra".

—Stravnsky mismo ha dicho, en efecto, en sus "Crónicas", que esa ópera fué una especie de gozne sobre el que giró un cambio radical en su estilo. ¿Recuerda ud. la primera audición de "Mavra"?

Fué una audición privada en el Hotel Continental. Todo París asistió. Resultó muy brillante. Se escuchó una versión reducida de la obra, con Stravinsky acompañando al piano el texto cantado. El éxito fué enorme. Yo no pude hacerlo. Decidí reservar mi juicio. Desgraciadamen-

Lunes de R

NSKY,

Ayer y Hoy



Versión de R. Palotin

te, las obras que siguieron no sirvieron sino para confirmar mi decepción.

—¿En qué consistía ese cambio de estilo, y qué tenía ud. que objetarle?

Me pareció que Stravinsky había comenzado a marchar por la vía de un "arte en segunda potencia". Si todo arte comporta una trasposición, una estilización de la realidad, tomar *un arte* como punto de partida me parece enrolarse en la esterilidad. Una cultura que medra sobre otra, ¿no es la definición misma de la decadencia? Lo que Stravinsky había comenzado a hacer me parecía atribuíble a una especie de agotamiento prematuro de su poder creador, algo así como un "alejandrinismo", muy "bien hecho" sin duda, pero que no por ello dejaba de ser un "arte de segundo grado". Conste que no me refiero a "Pulcinella", en que se utiliza una "materia prima" abiertamente prestada por Pergolese. "Pulcinella" es una obra única en su género, un caso de Simbiosis artística realmente genial. Hablo de obras como "Apollon Musagete", o, más tarde, el "Concierto de Dumbarton Oaks" y la "Sinfonía en tres movimientos": toda la producción stravinskiana de este largo período es un "arte en segunda potencia", y no hay una de las obras de esta época que no se remita a un estilo o a una obra "clásicas". Mi reacción fué tanto más violenta cuanto veía amenazada de "alejandrinismo" una de las formas del arte occidental precisamente a través de su creador más representativo. No creo haber exagerado en mis ataques a aquel Stravinsky "neoclásico".

—¿Rechaza ud. toda la producción stravinskiana de este período o hay alguna obra del mismo que ud. considere excepcional en algún sentido?

Me gusta "Edipo Rey". Quizás se trate de una pura debilidad personal, pero la creo una obra perfectamente lograda, pese a que tambien parte de un principio estético falso. A través de un estilo terriblemente "compuesto" (como que tenía a Meyerbeer detrás) en ella hay algo de lo mejor de Stravinsky.

Todos sabemos que, a más de se-

tenta años, Stravinsky ha abandonado ese estilo tan contravertido y se ha enfrascado en la música "serial". ¿A qué atribuye ud. esta nueva metamorfosis?

Cuando oí por primera vez el "Cántico sagrado a la gloria de San Marcos" y percibí —tanto en los pasajes "seriales" como en los otros— de nuevo la presencia del gran Stravinsky, un "Stravinsky en primera potencia" renovado, en posesión de todo su poder creador, de toda su genial originalidad, no pude sino evocar al viejo rey David del Libro de los Reyes: "Y lo cubrieron de vestimentas sin poderlo calentar"... "a fin de rejuvenecerlo sus servidores lo invitaron a dormir con una muchacha... David no conoció a la muchacha...", así, Stravinsky no ha adoptado —no ha "conocido"— las concepciones musicales de Anton von Webern, pero lo que sí resulta milagroso es que, adoptando el lenguaje de Webern en tanto que principio de organización del discurso musical, el viejo maestro ha recobrado su potencia creadora original. Creo necesario señalar que la música "serial" de Stravinsky no es un arte de segundo grado: su actitud ante de Webern no tiene nada de común con la que tomó frente a Tschaikowsky o Bach en épocas pasadas. En





estos casos tomó prestada la materia prima a Tschaikowsky y a Bach, o a lo menos, modeló su discurso sobre ella, mientras que a la "Escuela de Viena" no le debe sino procedimientos de composición, reglas para tornar coherente el discurso musical.

—Pero, ¿por qué Stravinsky ha adoptado precisamente el lenguaje "serial"?

Si, como podemos suponer, tomó concienca de la esterilidad de la vía que comenzó a seguir hace más de treinta años y decidió abandonarla, no creo que hubiese podido hacerlo de otro modo más eficaz.

—¿El lenguaje "serial" es, por tanto, en su opinión, el único capaz de producir obras realmente vivientes?

Por el momento, sí.

—La última obra de Stravinsky, "Threni", ha sido estrenada en París hace poco, en los conciertos del "Domaine musical". Se sabe que, pese a una muy defectuosa interpretación, ud. se sintió muy impresionado por ella. ¿Por qué?

"Threni" es para mí una de las rarísimas grandes obras de música religiosa contemporánea. No sólo su extrema economía de medios no es en modo alguno un empobrecimiento, sino que me parece que tal accésit resulta una de las más poderosas razones de su formidable potencia expresiva. Ningún compromiso con el exterior, ningún compromiso con el placer: podría ser ejecutada en el mismísmo Oficio de las Tinieblas, y una catedral románica constituiría su mejor marco. No se trata de una obra "arcaizante", pero a través de su muy "moderno" lenguaje se recobra en ella la pureza y la sobriedad de la más temprana arquitectura del Medioevo.

En fin, lo que más me impresionó fué su profunda diferencia con respecto al "Cántico a San Marcos", que tiene la opulencia y la suntuosidad del Gótico Flamígero, casi del Barroco, de la Basílica para la que fué escrita. El hecho de que estas dos obras, empleando la misma "gramática" musical, sean de tal modo distintas es para mí la prueba de que ese estilo es realmente positivo para Stravinsky, y que nos hallamos ante un verdadero renacimiento de su genio

